• بهجة النصر والسلام •

لقد عرف العالم كله ، وعبر اعوام ثمانية شاقة ، كيف يكون غضب العراقيين ، ودماؤهم الكريمة ، وصبرهم الجميل ، وهاهو العالم كله يشهد ، اليوم ، فرح العراقيين بنصرهم وهو يشرق من اقصى العراق الى اقصاه .

لقد شهد العالم كله ، بالامس ، كيف قاتل العراقيون وقائدهم الشجاع في خندق واحد.وهاهو اليوم يرى العراقيين وقائدهم المنتصر تجمعهم نشوة واحدة لاحدود لها ، فرح واسع يغمر العراق الموحد كله :

الاطفال ،

والقصائد ،

وبنادق المقاتلين ،

الناس ،

والطير ،

وحجارة الطريق ،

العشب ،

والارصفة ،

وغزلان البراري ،

هاهو العالم كله يرى العراقي في حالتيه :

فبعد ان رآه ، في سنوات الصراع الدامي ، شجاعاً ، باطشاً صبوراً ، عنيداً ، يراه الآن : فرحاً ، مرحاً ، جميلاً مبتهجاً بالنصر والسلام .

اليوم يبرهن العراقي للتاريخ من جديد انه المقاتل ، والمبدع ، والباني ، والمسالم ، والمتحضر ، وانه اصيل في صفاته هذه كلها .

اصيل حين يغضب ، وحين يبتهج ،

حين يقاتل وحين يبني ،

لقد ابتهج العراقيون جميعاً ، اطفالاً وشيوخاً ، نساء ورجالاً ، في جبالنا الوعرة الشامخة ، وفي سهولنا الفسيحة ، ابتهجوا جميعاً بالنصر والسلام الذي صنعته سواعدهم ، وذادوا عنه بدمائهم الطاهرة وعرقهم الكريم .

هاهو العراق من اقصاه الى اقصاه ، شعباً وجيشاً وقائداً ، يقدم للبشرية كلها دليلاً آخر على انه كان ، وسيظل ابداً ، مبدعاً للحياة ، والجمال ، والسلام العادل ، وانه سيظل المدافع الباسل عن هذه القيم كلها .

تحية للعراق وهو يحتفي بنصره العظيم ،

وتحية لصانع النصر والسلام الرئيس القائد صدام حسين .

رئيس التحرير

قصائد للحرب والسلام

● سامي مهدي

هل عشت أبداً ؟

هل تفيّاتَ عندَ الظهيرةِ ظلَّ الشجرْ ؟
هل رايتَ الشقائقَ تبحثُ في الليلِ عن بَللٍ في رذاذِ القمرْ ؟
هل فهمتَ اختلاجتَها حينَ تلمسُها خِلسةً ؟
هل تحسَّستَ نبضَ الحجرْ ؟
هل تحدثتَ للشمسِ تعبرُ عاريةً من سماءٍ لأخرى ،
وتتبعها الريحُ من سفرٍ لسفرْ ؟
هل عرفتَ الغوايةَ والحبَّ ؟
هل كنتَ ؟
هل عشتَ ؟
هل متَّ ؟
هل انتَ ممن يكونُ البشرْ ؟



الموت الآخر

ثماني سنينَ وانتَ هنا تترنَّحُ
لا ظلَّ
لا بيتَ
لا اهلَ
لا شيءَ الا نهارُ الغبارِ وليلُ الدخانْ
ثماني سنينَ وانت هنا
ميْتٌ لا يشابهه ميْتٌ ،
فرسا ئلك اهترأتْ دونَ انْ تهتدي لعناوينها ،
ومواعيدُك اختلطتْ ،
ورؤاكَ ،
وكل احاسيسك التَثَتَ فيها ولُثْتَ بها ،
ونفاك الزمانْ .

خندقان

ليس بيني وبينكَ الا الهواءُ الثقيلْ
ودمُ الرعبِ والمستحيلْ
والرصاصُ الذي لا يمَيزُنا ،
والتلالُ التي تتناءى بنا :
سفنٌ في شواظٍ من الوهجِ والرملِ

كلٌّ له شبحٌ مترعٌ بروائحِ اسلافِهِ
وله جسدٌ مثقلٌ بعبارِ الرحيلْ

ليس بيني وبينكَ الا عويلْ
وطريق الى الموتِ يسلكها قاتلٌ انت تصنعُه ،
بل قتيلْ .

اشلاء هاربة

امن همدانَ بداتَ طريقكَ ، ام اصفهانْ ؟
وكيف عبرت الهضابَ القواحل ، كيفَ بلغتَ المكانْ ؟
الم تَرَ شيئاً يعوقُكَ ، شيئاً يروقُكَ ، ورداً ،
ندىً ، طفلةً ، غيمةً ، صخرةً ، ايَّ شيءٍ ،
الم تَرَ شيئاً فترتدَّ قبل فوات الأوانْ ؟
وفيمَ كتمتَ سؤالكَ ؟ فيمَ تركتَ عناكبةً ترتعي في دماغِكَ ،
فيمَ دخلت الرهانْ ؟
وماذا حملتَ من الزادِ غيرَ الضغائنِ ، ماذا
رايت هنا غيرَ وهجِ اللظى وسوادِ الدخانْ ؟
وهل جئتنا غير هذا الخواءِ :
دمٍ ناشفٍ
وعظامٍ مجوَّفَةٍ
وبقيَّةِ روحٍ مُسَنَّدَةٍ بمساميرَ ، مَطليَّةٍ بدهانْ ؟
وقد كان يصرخُ من فزعٍ
دمُه هاربٌ من شرايينِهِ
وهو يزحفُ
يهربُ مِنْ قدميهِ الى لا مكانَ .. الى لا زمانْ

هزيمة

لم يكنْ ثمَّ ما ياخذونَ وما يتركونْ
كان ثَمَّةَ أسلابُ من هربوا في الظلامِ ،
واشلاءُ من قتلوا في مواضِعهم ،
ورثاثةُ من سلَّموا طائعين .

لم يكن ثَمَّ ما ياخذون وما يتركون
كان ثَمَّةَ خبزُ الهزيمةِ ،
جلدُ الهزيمةِ
ذلُّ العيونْ .

النضارة الاولى

ثماني سنينَ تعلمتُ فيها الكتابةَ
بالدمِ فوقَ جدارِ الحقيقةْ
ثماني سنين تعلمتُ فيها كتابةَ :
ان الحياةَ مُسَنَّنَةٌ
والسماءَ مجوَّفةٌ
والرياحَ طليقةْ
ثماني سنين تعلمتُ فيها الكثيرَ
من الحبِّ والبغضِ
والصبرِ والكفرِ
والبعثِ والموت
حتى استعدتُ نضارةَ بدءِ الخليقةْ

أمجاد

ربما بقيتْ نُدْبةٌ في جبينكَ
او بقيت رئتاكَ ،
تنفثانِ دخانَ ثماني سنينْ ،
ربما لازمتْ نبرةُ الحزنِ صوتكَ
وارتعشتْ من عناءٍ قديمٍ خطاكَ ،
ربما ظلَّ بعضُ الصليلِ الذي في عظامِكَ
اكثرَ ممّا تَوَقَّعْتَ ،
اكثرَ مما تَوَقَعْتِ الحربُ ،
لكنكَ الفارسُ المتمجِّدُ ، في الحربِ والسلمِ ،
باسمِكَ لا اسم سواكَ .

استحقاق

استرِحْ :
انتَ من يستحقُّ العراقْ
جنَّةٌ بين نهرينِ من عَسَلٍ ،
انتَ يا خَشِنَ الراحتينْ
انت يا قمر الرافدينْ
انتَ من يستحق العراقْ
والذين اكتفوا بالتفرّجِ
او بالتنفّجِ
او بالشماتةِ

او بالخيانةِ
لا يستحقون غيرَ حذاءٍ تهرّأ في الحربِ
يخلعه عابرٌ من رفاقكَ
ايّ الرفاقْ .

اضواء خاطفة

خطفوا مثلما يخطفُ الضوءُ وانتشروا في العراءْ
وتلاشوا وما تركوا أثراً غيرَ رائحةٍ من دمٍ في الهواءْ
وشظايا نجومٍ معلّقةٍ في بروجِ السماءْ

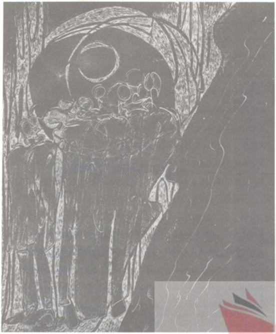
خطفوا مثلما يخطفُ الضوءُ في لحظةٍ ،
فهم الشهداءُ ،
هم الشهداءُ .

استراحة

استريحُ على كتفِ البندقيّةِ
او تستريحْ
على كتفي ، وكلانا له عبرةٌ في وداعِ شهيدْ
وذكرى جريحْ .

حصة كافية

في « بيانِ البياناتِ » ، كانتْ له حصّةٌ
ربما نقطةٌ فوقَ حرفٍ تخلّله ،
فوق نونٍ من النصرِ ،
او تحتَ جيمٍ من المَجدِ ،
او ايّ حرفٍ له نقطةٌ فوقه ،
ايّ حرفٍ له نقطةٌ تحته ،
ولتكن محضَ فاصلةٍ بين قولينِ ،
او فسحةٍ بين حرفينِ ،
او ايما نقطةٍ ،
وليكن وهجَها ،
وليكن ظلَّها ،
انما هي حصته في « بيانِ البياناتِ » ،
حصته في الهوى
ومظلته في العراقِ الكبيرْ .



للعراق السلام

للعراقِ المحاربِ كلُّ الكلامِ
عن الحربِ ، كلُّ الكلامِ
عن السلمِ ، كلُّ الكلامْ
فالسلامُ العراقُ الذي نحن نعرفه ،
والعراق السلامْ
هو أول ما بشّرَ الانبياء به
وهو آخر ما ابلغوا للأنامْ .

ولصدام المحبة

حبنا هو هذا الكثير الكثير القليلْ
حبنا السهلُ والصعب ، والممكن المستحيل
هو أجمل ما عندنا
وهو اثمن ما عندنا
وهو ما ادخرته القلوبُ لصدام
منذ بدإنا الطريقَ الطويل .

● قصة قصيرة

سماء الوطن

ناطق خلوصي ●

شعرت بنسيم بارد عذب يداعب وجهي فارقدت جسدي على الارض تماماً لاسترد هدوء انفاسي اللاهثة . وحين لامس وجهي التراب الندي شممت رائحة البريّة الاليفة فهجست انني اصبحت في منطقة الهدف . تلك اللحظة شعرت براحة تهبط على نفسي : راحة لم اشعر بمثلها منذ زمن ، وخطر لي عندئذٍ ان ابقى مستلقياً على التراب ، شاخصاً ببصري الى السماء النائية المعلقة فوقي متسربلة بعباءة المساء المطرزة بالنجوم الفضّية اللامئة بوميض غريب .

كم الساعة الآن ؟ لا ادري ، مثلما لا ادري كم من الوقت مرّ عليّ منذ ان تركت الارض الاخرى ، ولا امتداد المسافة التي قطعت . ولكن سيكون يسيراً على الذين سيعثرون عليّ من اصحابي ان يتبينوا ذلك ـ ان شاءوا ـ فقد تركت خيطاً من الدم يبدأ من تلك البقعة الداكنة من الارض الاخرى وينتهي في هذا المكان .

مددت يداً مكدومة ، مقروحة الاصابع ، وتحسست بها جنبي : تماماً في منخسف الخاصرة فنفذت رؤوس اصابعي خلل القميص المحترق في نسيج اللحم الطري الممزق فارتجف جسدي كما لو انني مُسستُ بتيار بارد . انها ارتعاشة الصدمة المفاجئة فان اصابعي الآن داخل جسدي . سحبت يدي عن المكان فخرجت رؤوس الاصابع مبللة بسائل لزج حار . انزلت يدي المخضبة الى الارض ونبشت باصابعي كانني اسعى لان اتشبث بشيء يشدني اليها ، ثم التمت الاصابع قابضة على حفنة من التراب البارد رفعتها الى انفي وشممتها طويلاً وخيلّ الي وانا افعل ذلك ان رائحة اهلي تملأ انفي وتنفذ عبر ممرات القلب الى الاعماق . مالبثت ان ابعدت تلك اليد المضمومة على حفنة التراب عن وجهي وانزلتها في موازاة جسدي حتى هبطت على البقعة النازفة . ارخيت اصابعي فتساقط التراب على التجويف الفاغر . عندئذ ضغطت براحة يدي على المكان وظللت ضاغطاً برهة ثم رفعت يدي قليلاً قليلاً وارخيتها بعدئذ على الارض وقد انحسرت حدة الالم فاغمضت عيني مستسلماً للسكون .

كان الوقت عصراً ، وضوء آخر النهار يحجبه الغبار والدخان .. كل شيء يحترق ، ودويّ متصل . وتلك الساعة بدا لنا اننا وسط دائرة مغلقة من الدوي واللهب رائحة بارود ، دخان مطاط عجلات مشتعلة ، لغط مبهم ، ازيز يشق الآذان . كنت غارساً قدميّ في التراب متشبثاً بتمزق اللحم الطري فهبط جسدي على الارض . لم يكن الوعي قد غادرني بعد فتدحرجت استقر بي المقام في شق ارضي ضيّق لاينخفض عن الارض المستوية كثيراً ..

حين فتحت عينيّ داهمتهما عتمة المساء الداكنة . كل شيء حولي هادىء . لكن اصوات دوي بعيد مازالت تاتي بين حين وآخر ، وتضيء العتمة للحظات سهام لهب بارق ، ولم ازل اشم رائحة الدخان وآثار الاشياء المحترقة .

اجهدت نفسي لان ارفع راسي قليلاً آملاً ان اتبين المكان جيداً خلل الظلام مستعيناً بتلك الومضات الضوئية الخاطفة . كان يسيراً ان اترك جسدي بهدوء في ذلك الاخدود الضيّق واستسلم صاغراً للسكون الابدي . لكن هاجساً غامضاً منحني قوة هائلة في الداخل . بدا جسدي يرتعش . ارعبني مجرد التفكير في ان اترك جسدي يتفسخ ويتلاشى

بعدئذ بعيداً عن التراب الذي استقبلت اول خيط من نور الحياة فوقه . ومدفوعاً بتلك القوة الداخلية الغامضة حاولت ان انهض بجسدي قليلاً فلم استطع كيف اذن ياالهي ؟! مددت يداً الى الاعلى خارجاً بها عن ذلك الاخدود محاولاً ان اتلمس الارض المستوية . وددت لو ان يداً تمتد اليّ اللحظة وتنتزعني من الوهدة القاسية . حركت يدي المتشبثة يمنة ويسرة وفجاة اصطدمت اصابعي بنتوء بارز : جسم خشن لم اتبينه تماماً فتمسكت به . ساورتني الرغبة في ان اظل ممسكاً به كائناً مايكون لعليّ استعين به على انهاض جسدي . وشعرت كان آلاف الاصوات تحتشد في اذني وتهتف بي ان انهض . كان بظهري قد بدا يرتفع قليلاً عن قاع الاخدود . ومتشبثاً بذلك النتوء الخشن تهيا لي ان انهض شيئاً فشيئاً : راسي اولاً ثم كتفي وظهري ، حتى استطعت اخيراً ان اقعد ملتماً على نفسي ، متكئاً الى جدار الاخدود فارتفع راسي وصار خارجه . وحاولت ان اتلمس ببصر متعب ماحولي . لكن العتمة والغشاوة التي تشوش عيني لم تمنحاني فرصة ان افعل ذلك .. بقيت لابثاً هكذا برهة دون ان تغادرني حتى ولو للحظة واحدة تلك الرغبة العارمة المتاججة في الاعماق . انني اسمع صوتاً قوياً متماسكاً يستنهضني ، صوتاً مضمخاً برائحة المحبة يعبر الماء والشجر وغابات النخيل محمولاً على جناحي طائر الحنين الذي احسّه الآن يحوّم ويصفق جناحيه فوق راسي .

الى متى ظل وسط هذه الظلمة الموجعة ؟ لست خائفاً من شيء ، لكن يفزعني ان اترك جسدي شجرة ميتة في ارض جرداء بعيدة . ان هذا الجسد الممتلىء بالنسغ الحي لابد ان يبقى شجرة خضراء في الارض التي احب كل ذرة تراب فيها حب عاشق مفتون الى حد الوله .

اغمضت عيني قليلاً وحين فتحتهما خُيل اليّ انني راى يداً بيضاء تمتد فوق راسي من علٍ ، من امتداد بعيد . مددت يدي بحركة متلهفة علها تتلقف تلك اليد الآتية من مكان غير مرئي فقبضت على الهواء . لكنني لحظتئذ احسست بقوة تشيلني من مكاني ووجدت نفسي واقفاً على ساقين منحنيتين . ياالله ! هاانا اذن اقف وسط هذا الليل المسكون بكل الاحتمالات مفعماً بالامل النابض . ولكن الا يمكن ان يجيء سهم ناري آخر ، طلقة رعناء ، وتنطفىء عندها كل الومضات التي تضيء في اعماقي ؟! جائز ! دفعت مؤخرتي الى الوراء واستلقيت بظهري على الارض المستوية ثم سحبت قدمي من الاخدود قليلاً قليلاً حتى خلصتهما . لبثت لحظة اتامل النجوم النائية ، وشعرت كما لو انني نجمة متوحدة في ليل معتم .. اسمع الآن صفير الريح ووشوشة الاحراش . مددت يدي باتجاه الشمال فارتطمت بشيء لين وحار . اقتعدت الارض بشيء من العسر . اين انا الآن بالضبط ؟ وفجاة اضاء الفضاء الذي فوقي نور وهاج كشف صفحة السماء وجزءاً من الارض . وقبل ان يتلاشى استطعت ان اتبينّ من خلاله ماحولي بشكل خاطف . رايت جسداً آخر قريباً مني مستلقياً مثل طائر ذبيح . وضعت راسي بين يديّ . اذن فهذا «فائق» يرقد قريباً مني ! لابد انه هو . لقد جئنا سوية لننفذ المهمة وكان يقاتل بشجاعة الرجال . كنت اسمع صوته وهو يدمدم حين يضغط على الزناد مثل صهيل جواد جامح . انه هو لا اشك في ذلك . هذا الفتى القادم من اعماق الحرمان شجاع وصعب المراس ، نخلة فارعة لاتحني هامتها للريح . لاذهب اليه واصير قريباً منه علنا ننهض معاً ونعود .

زحفت بجسدي حتى صرت قريباً تماماً من ذلك الجسد . مددت يدي اتلمس باصابع متعبة معالم الوجه . انه هو . ياالهي ! هذا جبينه المرتفع وانفه ، ووجنتيه البارزتين . هذه شعرات شاربه الخفيف ولحيته التي لم تحلق منذ يومين . تحسست الجسد جيداً . هتفت بصوت خافت : «فائق .. فائق» هززت الجسد بيد متوترة وهتفت من جديد : «فائق .. فائق» فردّ عليّ السكون الموجع . امسكت برسغه لكن النبض كان ساكناً سكوناً رهيباً . اذن فقد انتهى كل شيء وها ان الفارس قد ترجل عن جواده الى الأبد ! وضعت راسي على صدره ، شممت رائحته الحبيبة : مزيج من رائحة الطين والدم وطلع النخيل . لاادري كيف شعرت بكل هذا الهدوء وهذه الراحة التي هبطت عليّ ، وددت لو ان اغفو على صدره زمناً .

رفعت راسي .. حركته متلمساً بشفتي حتى سقطتا على جبينه فلثمته كما لم الثمه من قبل . نزلت بشفتي بعدئذ حتى خده الايسر قريباً من الاذن . همست مناغياً : «فائق .. هل تسمعني ؟ انا سالم الفراتي انني معك الآن فهات يدك لننهض معاً» . شعرت كما لو انه يختلج ، او ان نبضاً قد تحرك فيه مستجيباً . انني اسمع ضحكته ترنّ في اذني . اسمع صوته يئز مثل ازيز الرصاص : «لقد حلمت انني اعود الى هناك مرتدياً راية الوطن .» مددت يدا مرتعشة وضعتها

على موضع القلب الساكن تحت السماء الباردة . تلمست الصدر باناة وتلك اللحظة تذكرت جراحي . الصقت جسدي بجسده تماماً . اريد لدمنا ان يمتزج . سحبت يدي فخرجت مبللة بالدم . لا ادري امن دمه ، ام من دمي ، ام من دمنا نحن الاثنين . وددت لو ان قوة خارقة تذيب جسدينا اللحظة وتمزجهما معاً ، توحدنا في جسد واحد هائل .

ما الذي سافعله الآن ؟ اتركه هنا في هذه العزلة الرهيبة مهجوراً الى الابد ؟ اظل الى جانبه مستلقياً مستسلماً لعاطفتي الى ان يستحيل جسدي هو الآخر الى كتلة من اللحم البارد ؟ شعرت برعشة تهز جسدي انتزعت نفسي بحذر كانني اخشى ان اوذي جزءاً منه . تمتمت بشفتين متضرعتين : «اعذرني يافائق .. ارجوك سامحني . انا مضطر لأن اتركك واكافح كي اصل بجسدي الى تلك الارض التي احببنا . لا اطيق ان اتركه يتفسخ هنا . ولكن لاتخف . لو كتب لي ان اصل وبي بقية من رمق وليس بمقدوري ان انطق الا ببضع كلمات فقط لوفرتها لك . لأخبرتهم عنك . انهم سينتزعونك من هذه البقعة حتى ولو باسنانهم ..» ابتعدت منسحباً بجسدي حاملاً جراحي وساحباً خيطاً من الدم ورائي وشعرت تلك اللحظة انني خلفت جزءاً مني عند جسده . هل انهض واحاول ان اسير بقامة ممدودة متحدياً ؟ لأجربّ .. احسست وانا احاول ان انهض كانني انوء بعبء كبير . وحين تهيا لي ان افعل ذلك شعرت كان الارض تدور بي . وفجاة انكفات على وجهي وارتطم جسدي بالأرض الصلبة . لبثت راقداً في مكاني برهة خائر القوى غير قادر على الحراك . لكن تلك الارادة المستديمة لم تغادرني .

بدات ازحف متشبثاً بالأرض ، ازحف ببطء وصعوبة وسط الليل الاسود مهتدياً بالضوء الذي ينير في الاعماق غير هياب لما يمكن ان يجابهني . هذه الارض ملغومة بكل شيء : الالغام الحقيقية بقايا العربات المدمرة ، الحفر العميقة ، الاحياء البرية . في اية لحظة يمكن ان يتناثر هذا الجسد او ان يصطدم بجسد معدني مدبب او ان يُلدغ لدغة محملة بالسم . انني الهث وادفع جسدي مستعيناً بحركة ذراعي وركبتي مستخدماً يدي اليسرى مجسّاً اتبين به مايعترضني . وها انني عند الاحراش : احسّ بها واسمع فحيح الريح التي تتخللها .

اعرف اننا جئنا عبر هذه الاحراش . سلكنا ممراً ضيقاً ، هل ساتبين معالمه الآن وسط هذا الظلام الكثيف ؟

انهضت جسدي اكثر حتى جلست على قدميّ . ضغطت طرف القميص المحترق على موقع الجرح النازف . عجبت من نفسي كيف ان هذا الجسد النحيف فقد كان هذا الدم ومازال يختزن المزيد منه .

هجست كما لو انني اسمع وشوشة او حفيف اقدام ، بل ربما وقع خطى ثقيلة . لم يجب قلبي خوفاً . قد تكون دورية من رجالنا الذين استبطاوا عودتنا ! ساقول لهم : «لقد نفذنا مهمتنا ، ولكن لنا نخلة متروكة في العراء .»

انتظرت ساكناً برهة محتمياً بكومة من التراب . ساورني قلق ضعيف . ربما لايكونون من رجالنا . لست خائفاً . انني امسك بارادة من حديد وقادر على ان اقاتل حتى باسناني . تبين لي ان ليس حولي سوى حفيف الاحراش . تحركت معتمداً على يديّ وركبتيّ تماماً مثلما يفعل الطفل حين يحبو .. الآن اعود طفلاً من جديد : في تلك المدينة الصغيرة النائمة في احضان النخيل . ارى تلك الازقة المتربة ، اشم اريج الطلع ورائحة القداح . انني اتسوّر السياج الطيني لبستان سعيد ، امدّ يدي والتقط حبات التوت الاحمر . يالهي ! انني اكاد احسّ بمذاقه الحامض في فمي الآن ممتزجاً بطعم التراب والعرق المالح . وها انني ارى النهر الأليف . لو انني كنت الآن هناك حقاً لارتميت على الأرض وتمرغت بالتراب وملأت انفي بالعبق العذب ، تماماً كما كنت افعل وانا صغير . ولو انني كنت هناك لتعريت وقذفت بجسدي في الماء .

انا الآن في مدخل الممر الضيق . ابدا باجتيازه ، تخز جسدي رؤوس اوراق الحلفاء المستدقة مثل ابر مدببة . كل شيء سهل الاحتمال الآن . ولو انني اصبحت خارج منطقة الاحراش لامكنني ان اركن الى اطمئنان نسبي . وفجاة اشتعلت السماء من فوقي بضوء ملاها بوهج نحاسي ، فتوهج خزين الدمّاء في عروقي . ياربي ! ماذا لو تفجر كل شيء حولي واصبحت محاصراً بنيران الحرائق ؟ ماذا لو سقطت الآن قذيفة ما وسط هذه الاحراش ومزقتني ارباً ارباً ؟ عندها لتناثر جسدي نتفاً صغيرة فوق الارض المحروقة في وقت اتشبث فيه لأن اصل بجسدي كاملاً الى هناك . ايها الخضر انني اناديك . ايها الغائب الحاضر مدّ لي يدك البيضاء واوصلني بجسد كامل .

لاشيء اذن سوى ذلك الوهج الذي اختفى الآن تماماً فاستردّ المساء عباءته الداكنة . لم يعد يساورني سوى قلق

اجتياز الممر تماماً تحركت على مهل وحذر . فجاة بدا لي كما لو ان نقطتين تضيئان امامي مثل عيني ذئب جائع ؟ هل يتمزق هذا الجسد بين انياب كاسرة ؟ لبثت ملتمّا على نفسي قليلاً ، ساكناً ، مترقباً ، منتظراً لم يحدث شيء . ايقنت انني توهمت ذلك . حقاً ، ماالذي يجيء بالذئاب المتخمة الى هنا ؟

كنت الهث : يستحيل لهاثي الى فحيح متوتـر . ذقت طعم الملح في فمي . شعرت كما لو ان حبيباته تترسب فوق شفتي . ان خيوط العرق تنحدر الى عيني فتثير فيهما حرقة حـادة ، او تنساب عـلى الصدغـين . لم اكلف نفسي عنـاء تجفيف خطوط الماء الحار الممتزج بالتراب . باي شيء افعل ذلك ؟ كل جزء من جسـدي او ثيابي ملطخ بـالدم والتراب وبقايا البارود المحترق .

توقفت قليلاً . شعرت بخدر ينمّل ساقي ، كـان الاف الابر تخزني في آن واحد . وددت لو اتحرر من عبء الحذاء الثقيل واظل حافياً . هل اخلعه ؟ كيف يمكنني ان ادرأ عن قدمي مخاطر القطع الحديدية المتناثرة ورؤوس الاطلاقات غير المتفجرة وكعوب الاحراش المدببة واذنـاب العقارب ؟ مـددت يدي وارخيت شـريـطي الحـذاء وشعـرت ببعض الراحة .

صرت خارج منطقة الاحراش فتنفست الصعداء . لكن العناء لم ينته بعد ! جلست متكئاً بظهري الى ارض ترتفع قليلاً . قلبي يدق مضطرباً وصدري يصعد ويهبط ، وفمي يجف . شعـرت بظمـأ شديـد . وددت لو انني اطفئه الآن بجرعة من دماء ؟ من اين يجيء الماء ؟ آه لو انني الآن عند ذاك النهر الحبيب في تلك المدينة . لانبطحت على صدري عند الجرف ومددت راسي وملات فمي بالماء !

اغمضتِ عينيّ قليـلاً فتراءت لي خلل العتمـة وجوه مضيئة : وجوه حبيبة واليفة ، تبـدو امامي ومـاتلبث ان تختفي ، مثل طيف خاطف او ومضة برق . انني ارى الوجه الاسم والجبـين المتغضن المنتصب تحت اطراف الكوفيـة البيضاء ، ينظر اليّ بصرامة متسائلاً بهزة من راسه . اهمس له : « لا تغضب يابي . لا احمل جرحاً في الظهر » فيبتسم ويمدّ يده اليّ بوردة بيضاء . امدّ يدي فتنسحب يده وتختفي وتظل الوردة معلقة في الفراغ . ارى الوجه المتدثر بفوطة سوداء ، تتوهج عيناها الحمراوان : «لاتنظري اليّ بخوف» وجوه كثيرة ، بعضها واضح تماماً ، بعضها مشوّش . حلم ام يقظة ؟ وجوه احبتي اصدقائي ! وتـلامذتي الصغـار . وجوه غضة تتقـافز امـامي استرجعت صـوتي وانا اهتف بهم : «الوطن ابونا جميعاً . كلنا نزلنا من صلبه» آه . وها هو وجهها يبرز ثم يختفي . مرة .. مرتين .. ثلاث مرات . في كل مرّة احاول الامساك به يفلت مني ، يتلالا في عينيها الوجد ، ينساب شلال الشعر الاسود فوق الكتفين . وضعت يدها في يدي واعتصرت اصابعها بين اصابعي حتى تاوهت قليلاً ، فضحكتُ وقلت لهـا : «انني اختبر صـلابتك وقـدرتك عـلى الصمود .» وكنت قد اخذتها الى السوق ورايت الالق يتناثر من عينيها ممتزجاً بالبهجة ، وهي تتطلع مبهورة بالألوان الزاهية والدمى العاجية الصغيرة وبريق الحلي . غير انها بين حين وآخر تشرد قليلاً ، تتاوه عن ضيق مفاجيء فيتكرر الق العينين . انني اراها الآن قريبة مني وبعيدة . امدّ يدي فاكاد المسها ، لكنها ماتلبث ان تبتعد ، تستحيـل الى طائر ابيض يدرج فوق الارض . تعالي اليّ الآن وامسحي جبيني والمسي جراحي وخذي بيدي واعينيني على النهوض .

فجـاة هزّ الارض دويّ هـائل ففتحت عيني فـزعـاً . تحركت . واذ ابتعدت تماماً عن الاحراش ، صرت قريباً من المنخفض المـائي الذي كنـا قـد عبـرنـاه في وضـح النهـار خائضين . انه محملّ بالماء الراكد والطحالب والاشنـات . ماذا سافعل الآن ؟ هل استطيع ان اعبره خائضاً هذه المرة ايضـاً ؟ كيف يمكنني ذلك وجسدي محمـول عـلى سـاقـين مرتخيتين ؟ لبثت متردداً . فجاة عاودني الشعور بالظما . هل اشرب من هذا الماء المرّ ؟ اوشكت ان امدّ يدي لاغترف بها جرعة تبلّ ريقي . لكن يدي تلك اللحظة توقفت متشنجة ، ممدودة ، معلقة فوق الماء : لا ..

تذكرت اننا كنا قد تحاشينا سلوك الممر السائر بمحاذاة المستنقع وآثرنا عبور الماء خائضين ، امعاناً في الحيطة ، فما الذي يمنعني منّ ان الجا الى ذلك الممر ؟

انحرفت يساراً . كان عليّ ان اواصل الزحف على الصدر تارة ، او السير على اليدين والركبتين تارة اخـرى ، ناقـلاً جسدي الضامر الواهن المتحرك حـذو الماء السـاكن . ولو انني استطعت ان اجتاز هذه البقعة المدلهمّة لاصبحت على بعدٍ يسيرٍ من منطقة الأمان حيث يبسط رجالنا سيطرتهم . لكن هل سيقدّر لي ان اجتاز هذا النفق الليلي ؟ في كل لحظة يزداد جسدي وهناً اكثر من اللحـظة التي قبلها . لكن ذلك الشيء العجيب الغامض يدبّ في داخلي ، فيدفعني الى الامام ، وصوت يهمس في اذني :

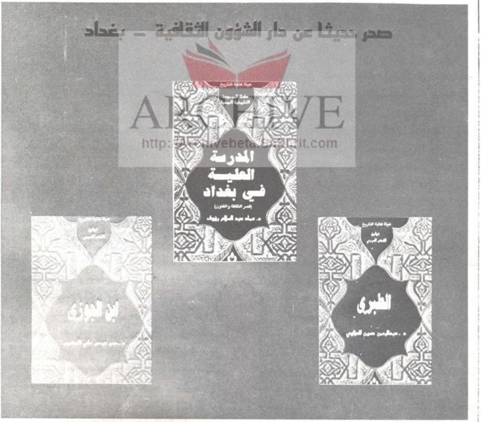
لابد ان تصل .. نعم لابد ان اصل .

ها انني اوشك ان اجتاز نفق العتمة الضيق .. بل اجتزته . ودعت نقيق الضفادع ورائحة الاشنات . امامي بدات تضاريس الارض تتغير ، حتى الهواء بدا يتغيّر قليلاً . ما عليّ الآن الا ان اجتاز الخط الداكن بين الارضين . خيّل اليّ كما لو انني اسمع صيحات رجالنا واشم رائحتهم وارى سواعدهم السمر تمتد اليّ ..

انني مستلقٍ في هذا المكان وقد تيبس التراب الذي ضمدت به جرحي ـ كل شيء حولي هادىء سوى خشخشة مثل ارتعاشة سعفة داعبها الهواء . انا الآن آمن تماماً .. جسدي يلتصق من جديد بالتراب الذي احبّ ، احتمي بنخلة واشم رائحة الشجر الاليف . يمكنني أن اظل هنا مطمئناً ، حتى لو انني تركت جسدي فوق هذا التراب ، فأنا مطمئن ايضاً .

فتحت عيني على بواكير الفجر ، والغبش ينث مثل نثيث مطر ناعم . شعرت بأنني قوي .. اقوى من اي وقت مضى وان بمقدوري أن أقف . خيّل اليّ انني اسمع وقع حوافر وصهيل خيول جامحة وصليل سيوف تلتمع وسط الغبار . واذا انجلى كل شيء بدت سماء الوطن من فوقي صافية تنفتح على افق رحيب .

١٩٨٣



من خطابات الفاو

أمجد محمد سعيد

- الأمير الشهيد -

وَجَعي عليكَ .
وَجَعي عليكَ .
الوردُ ينبتُ
من جراحِكَ
شعلةً
والغيمُ
يسقط
في يديكَ
وجعي عليكَ
الحزنُ
في قلب العراقِ
منائرٌ وهاجَةٌ
ترنو
ويبقى الدَمْعُ
سَيّاراً اليكَ
وجعي عليكَ .
وجعي عَلَيكَ

- نصب الشهيد -

فَجْرٌ
من خضرةِ دمعٍ
ودموعُ
من مطر الزرقةِ
حقل ابيضُ
ينبوعُ احمَرُ
ثوب قزحيٌّ
بهو من حزنٍ صافٍ
وفضاءٌ
من ريش الافراخ .
في كل صباحْ .
يتعالى سر الارواحِ
وتنفتح القُبةُ
عن الف جناحْ .

أبنية الحدث في رواية الحرب

عبد الله ابراهيم

يقصد ببناء الحدث في الرواية: الترتيب الذي يكون عليه الحدث، اي صورة تواليه في الزمان، وقد كشف استقراء منهجي شامل للحدث في رواية الحرب خلال الاعوام ١٩٨٠ ـ ١٩٨٥، عن اربعة ابنية رئيسة، نصطلح عليها بمصطلحات ذات سمة زمنية وهي

١. البناء المتتابع: ويقصد به تتابع الوقائع في الزمان
٢. البنا المتداخل: ويقصد به تداخل الوقائع في الزمان
٣. البناء المتوازي: ويقصد به توازي الوقائع في الزمان
٤. البناء المكرر: ويقصد به تكرار الوقائع في الزمان.

وسنتناول فيما ياتي، كلا من هذه الابنية، مبينين دلالة المصطلح، وابرز الخصائص الفنية للروايات التي تنضوي تحت اي من هذه الابنية.

البناء المتتابع

ـ١ـ

لقد عرف هذا البناء، منذ زمن موغل في القدم، ويعرف عادة، بـ«البناء التقليدي». ولكن مصطلح «البناء التقليدي» لايحدد طبيعة هذا البناء وخصائصه، ولا يوحي الا بانه بناء معروف، دون ان يحدد صفته، ويعني: التتابع: تعاقب الاحداث في الزمان وبذلك تتحدد دلالة المصطلح في هذا البحث، بانه البناء الخاص لحدث الرواية، الذي يبدأ من نقطه محددة، ويتتابع وصولاً الى نهاية محددة. دون ارتداد او عودة الى الخلف، فابرز خصائص البناء المتتابع اهتمامه بـ«سرد الوقائع بحسب ترتيبها الزمني»[1]، اي انه يقوم على «توالي سرد الاحداث الواحد تلو الاخر مع وجود خيط رابط بينها»[2]. ولقد هيمن هذا البناء، مدة طويلة، على فن القص، بجميع انواعه، ان كان قصصاً شفاهياً، او حكايات خرافية، او ملاحم، او سيراً شعبية. وصولا الى ظهور الرواية الحديثة بوصفها ابرز هذه الانواع فقد كان «القاص البدائي يقم لسامعيه الاحداث في خط متسلسل تسلسلاً زمنياً مضطرداً، وبنفس ترتيب وقوعها»[3] وكان ابرز وضوح لهذا البناء، يتجلى في الحكاية الخرافية، التي تتابع فيها الاحداث، اذ ان هذه الحكاية «تميزها عادة الصيغة السردية الاتية: «كان ياماكان.... وثم عاشوا سعداء بعد ذلك» ان هذه الصيغة، ترتب حدث الحكاية الخرافية، على وفق نظام متتابع في الزمان [4]. ويرىٰ ادوين موير ان «ابسط شكل للقصص النثرى هو قصة تحكي سلسلة من الاحداث[5]، ويرىٰ ترنس هوكز، ان «الرواية تهتم بالدرجة الاولى بالتسلسل والتعاقب: بالمرور المستمر للزمن » [6].

ويذهب بعض النقاد الى ان البناء المتتابع، بناء ملازم لفن القص، ولا يمكن اهماله ابداً، وبدونه لا يمكن ان يتحقق الشرط الفني لفعل القص، فاذا «انعدم التتابع تلاشت القصة وتحولت الى لوحة وصفية لا يربط بين عناصرها سوىٰ التجاور المكاني[7] ويرىٰ آخرون «إن خاصية التتابع، هي السمة الجوهرية في الادب [8]، ان شيوع هذا النمط من البناء، يعود، فيما نرىٰ، الى كونه يحاكي سلسلة الافعال الانسانية في الحياة، التي تاخذ شكل التتابع في الحدوث، ولقد اثر فيه، في مراحل لاحقة اسلوب التدوين التاريخي للاحداث. الذي يعتمد، كما هو معروف علىٰ تسجيل الوقائع التاريخية، حسب زمن وقوعها، لذلك كان نمطاً مهيمناً في فن القص حتى مطلع القرن العشرين.

اعتمد بناء الحدث في رواية الحرب العربية في العراق، على البناء المتتابع في عدد كبير من الروايات، وقد كشف لنا الاستقراء العام لهذه الروايات، عن عدد منها تنضوى احداثها تحت مواصفات هذا البناء، وهذه الروايات مرتبة حسب تاريخ نشرها:

«اعداد المدفع ١٠٦» لهشام توفيق الركابي، «والفصيل الثالث لجاسم الرصيف،» و «رمال تحرقها الاجساد» لزيدان حمود، و «السهام غير المرئية» لعبد الجبار داود البصري، و «ربما كنت بينهم» لعبد المطلب محمود و «العاصفة» لهادي الربيعي و«صيف في الجنوب» لجمال حسين علي، و «فتىٰ البراري» للدكتور عبدالله عبد الشكور، و «شرق السدة.. شرق البصرة» لناجح المعموري، و «معهم» لصلاح الانصاري، و «ايام الكبرياء» لمحمد احمد العلي، و «الرجل الاخير» لعباس محسن خاوي، و«البحر لا يغمر الكبرياء» لسلمان كاصد، و «ليل الخنادق» لزيدان حمود، و «عيون الظلام» لعلي خيون، و «اللبن في الشجر» ليعرب السعيدي، و «مكان بين القلوب» لخالد علوان الشويلي، و «صاحب النجوم» لعبد

الكريم عبود حميدي، و «الرابية العالية» لمحمد داود العجيل، و «هكذا استنطقنا الفولاذ» لسعد محمد رحيم و «الرجل الذي هو انا اكثر مني» لثامر معيوف و «الشمس لا تسافر» لصلاح الانصاري.

ان ابرز الخصائص الفنية، لبناء الحدث المتتابع في رواية الحرب هو الاستهلال المتميز، فالاستهلال يقدم اطاراً عاماً، يحدد بوساطته زمان الحدث ومكانه، ويرصد في الوقت نفسه تطور الحدث في الرواية.

يبدأ الاستهلال في رواية «الفصيل الثالث» لجاسم الرصيف بالصورة الآتية:

«كانت مهمة ليست سهلة منذ عدة اشهر، اذ كان على سرية المشاة ان تتصدى ليلاً لقوة من الجيش الايراني عسكرت منذ عدة اشهر احدى القمم المهمة القريبة الحدود الشرقية داخل الاراضي الايرانية، وكانت تلك القوة ترصد حركة القطعات العراقية في خطوط التماس الامامية للجبهة الشرقية»(٩).

يحدد هذا الاستهلاك نوع الحدث، وهو: احتلال احد الرواقم الجبلية والاحتفاظ به لضرورات عسكرية، ويحدد كذلك مكان الحدث وزمانه، ويؤشر بوضوح السبب الذي سيكون وراء تطور الحدث، وهو: ضرورة ابعاد القوة العسكرية الايرانية المعادية، وتوفير الامن للقطعات العسكرية العراقية، وبهذا فان الاستهلال يجمل معظم العناصر الفنية الاساسية في رواية «الفصيل الثالث» ثم يبدأ الحدث بالتوسع، والتشعب. اذ يتم الفصيل الثالث، احتلال القمة المذكورة ويكلف بانجاز بعض المهمات الادارية والقتالية، مثل: تامين الارزاق والعتاد، واخلاء الاسرى والجرحى والشهداء، وتوفير الامن المطلوب، وتتطلب هذه المهمات حركة الفصيل بين القمة الجبلية، والموقع الخلفي للقوة العسكرية، مروراً بقرية، اسمها «كنارو» مما يجعل هذه الحركة المكوكية، اداة تكشف كثيراً من الاحداث التي تغني الرواية، اذ تنشأ بسببها، علاقة حب جارفة بين الجندي «فائز» والفتاة الكردية «برشنك»، تكشف عن طبيعة العلاقات الاجتماعية في القرية.

ويبدأ الاستهلال في رواية «اعداد المدفع ١٠٦» بالصورة الاتية:

«بالقرب من الشارع الرئيسي الماضي باستقامة صوب مدينه «دهلران» حيث يقع مقر الفوج، ارتفعت سحابة من الغبار الدقيق تتحرك بسرعة، بدت اول الامر، وكانها تسير بموازاة الشارع، الا انها سرعان ما انحرفت جنوباً، وسلكت طريقاً ترابياً ملتوياً، بين مواضع الجنود والملاجيء المسقوفة باطنان من التراب والحجارة وتجاويف الارض التي تحتلها الشاحنات والمجنزرات والمدافع الرشاشة بسبطاناتها المكشوفة للجو.. قبيل ان تنطلق اخيراً، ودونما هوادة، باتجاه التلال المرئية عن بعد، حيث خط المواجهة الاول مع العدو. كان ذلك ابان يوم صيفي جاف من اوائل شهر ايلول»(١٠).

يتكشف الحدث، اثر تحديد زمانه ومكانه، عن اربعة جنود في سيارة عسكرية متجهة الى الخطوط الامامية في الجبهة، ويستمد تفاصيله، من طبيعة الحياة اليومية لهؤلاء الجنود، مثل تحصين موضعهم الدفاعي، وحديثهم عن معارك خاضوها من قبل. وتكشف هذه الشخصيات عن حياتها الخاصة. وفي احدى الليالي الحالكة، يقوم العدو بهجوم شامل على مواضعهم، ويسفر الموقف عن دحر العدو، واستشهاد ثلاثة من هؤلاء الجنود. وبقاء آمر المجموعة، الجندي الاول عنيد دواس، حياً.

ويبدأ الاستهلال في رواية «ايام الكبرياء» لمحمد العلي، بالصورة الآتية:

«قمر شوال يتناقص في ليلة تموزية ساخنة، ويجعل الظلام اكثر ميلاً لعتمة متماسكة السواد في الوديان، بينما تبرز رؤوس التلال، محلاة ببرقع ضوئي شفيف كالفضة الداكنة.. قمم ناتئة نحو السماء ترفع اليها المواضع وتعلو هامات الجنود وانحناءات الخوذ على رؤوسهم كانها تلال صغيرة هي الاخرى نابعة منها او شاهدة عليها.

خوذ صلدة ترى ساكنة ولكن تحتها رؤوساً يقظة تميل ذات اليمين تسبر حوض مهران الغارق تحت اشجاره في لجة من ظلال ليلة مطبقة على عتمة كثيفة(١١)

يلاحظ ان الاستهلال، حدد زمان الحدث ومكانه، وزرع حالة ترقب عند الجنود، اذ سيتطور الحدث، ويقع هجوم العدو المرتقب، ويحاصر الفوج، ولكنه يبدي مقاومة شديدة، مدة عشر ايام، تنتهي بشن صولة ناجحة لفك الحصار المعادي، ثم الوصول الى القطاعات العراقية.

ان السمة الفنية التي يمكن تلمسها، من خلال دراسة وظيفة الاستهلال في البناء المتتابع، هي ان الاستهلال يوطيء للحدث، ويحدد زمانه ومكانه ففي رواية «الفصيل الثالث» يحدد الحدث بانه «مهمة ليست سهلة»، وزمانه الليل، ومكانه «احدى القمم المهمة القريبة من الحدود الشرقية داخل الاراضي الايرانية ويحدد الاستهلال، طبيعة الحدث في رواية «اعداد المدفع ١٠٦» بانه، استبدال مجموعة من المقاتلين موقع مدفع، وقيام العدو بهجوم عليهم، وزمانه «يوم صيفي جاف من اوائل شهر ايلول»، ومكانه، قرب مدينة «دهلران» الايرانية ويحدد الاستهلال ايضاً، الحدث، في رواية «ايام الكبرياء» وهو ترقب هجوم معاد ووقوعه، وزمانه «ليلة تموزية ساخنة»، ومكانه «حوض مهران» وبذلك فان الاستهلال، في هذا النمط في البناء يشير الى معظم عناصر الرواية، ويحدد اطارها العام، فهو «يزرع النويات الصغيرة للافعال الكبيرة اللاحقة»(١٢). وتلمس هذه الخاصية الفنية في جميع الروايات التي تندرج ضمن البناء المتتابع.

تتبع تميز الاستهلال في البناء المتتابع في رواية الحرب، خاصة اساسية اخرى، وهي خضوع بناء الحدث لمنطق السببية، لان الافعال المترابطة التي تكون الحدث، تخضع مباشرة للعلاقة السببية بينها، فهي

توجد وتنمو وتتطور، بفعل علاقات مترابطة، فيما بينها، بحيث يكون كل منها، سبباً لما يليه، ونتيجة لما سبقه، وبذلك تترابط هذه الافعال، في حركة صعود نحو الدروة.

فالهجوم المعادي الكبير، في رواية «ايام الكبرياء» يسفر عن حصار القوة العراقية، وهذا الحصار يؤدي الى التماسك النفسي والمعنوي بين منتسبي الفوج، وهذا التماسك يقود الى البحث عن بدائل جديدة، للتزود بالماء والطعام، وكل هذا يؤدي في نهاية المطاف، الى كسر الحصار، الوصول الى ارض الوطن.

كما ان الرحلة في «اعداد المدفع ١٠٦» تؤدي الى الوصول الى الموضع الجديد، والمكوث فيه، يكشف عن بوادر هجوم معاد، من خلال مجموعة من الدلالات مثل استحضارات العدو، والعاصفة الممطرة التي تفاجىء المقاتلين والكوابيس المخيفة التي تداهم عنيد الدواس في اثناء نومه، ويقع هذا الهجوم، كما هو متوقع، ويصد بعد ان تدخل قوة الهجوم المقابل. كما ان احتلال الراقم في رواية «الفصيل الثالث» يسبقه صدام مع العدو، وتعقبه محاولات العدو، لاستعادة الراقم، ومرور الفصيل الثالث في قرية «كناري» يؤدي الى قيام علاقة الحب بين «فائز» و «بيرشنك». وهكذا تترابط الوقائع بعلاقات سببية في الروايات الاخر التي تعتمد على البناء المتتابع، مثل رواية «البحر لايغمره الكبرياء»، ورواية «عيون الظلام»، و رواية «ليل الخنادق»، و رواية «الرجل الذي هوانا اكثر مني»..الخ وتؤدي هذه العلاقة السببة بين الوقائع التي تحكم بناء الحدث في هذا النمط من البناء، في رواية الحرب الى تبلور حالة تشابك بين هذه الوقائع تكون «الذروةClimax»، وهي: «النقطة التي تصل فيها قوى الصراع اعلى حالة قوة اشتباك»[١٣]. وهي احدى السمات الفنية الاساسية في البناء المتتابع في رواية الحرب، ونتيجة منطقية لمجموعة عناصر متفاعلة في بنية الحدث وفي مقدمتها، افعال الشخصيات وصراعها مع العدو. ويلمس هذا بصورة جلية في حالة عنيد دواس في رواية «اعداد المدفع١٠٦» اذ يكتشف مصرع بعض رفاقه اثناء الهجوم المعادي وقبل اندحار العدو يأسر عنيد دواس مجموعة من الاعداء، فيتنازعه موقفان، الاول: قتل المجموعة المعادية ثأراً لا ستشهاد رفاقه، والثاني: العفو عنها والاكتفاء باعتقالها، وهو ما يكون ذروة احداث الرواية:

«وصوب الفوهة لصدر اولهم، الا ان حركته العاجزة ووقوفه المسترحم الذليل جمد اصبعه على الزناد لحظة اخرى، وعندما حاول من جديد شاهدهم جميعاً يستلقون على الارض ويزحفون صوب ساقيه.. ارمهم يا عنيد دواس.. اصلهم.. هؤلاءهم قتلة ناظم ولطيف وعبدالله.. اقتلهم.. ابدهم.. اللعنة عليك.. ماذا تنتظر بحق الله؟ الا تظن انهم يستحقون ذلك؟

وسترت عينيه غشاوة دمع مضببة، وارتجفت سبابته على الزناد. ايعقل هذا!؟ ايصدق ان هؤلاء هم قاتلو ناظم ولطيف عبدالله؟ هؤلاء الذين يتشبثون بالحياة حد استجداء الاقدام.. يقتلونهم؟!.. اهم حقاً؟ هم القتلة ؟ أحقاً هم ؟! واستدار على ركض اقدام سريعة قادمة وتأهب من جديد، وكشفت انعطافة الوادي عن جنود من المغاوير يركضون.. صرخ بهم منادياً.. وعندما اقتربوا منه (كذا) بعد ان عرفهم بنفسه، قال احدهم ضاحكاً:

- سبقتنا يا اخ اذن.. بارك الله فيك.

وقال آخر.

- منذ مدة ونحن نطارد هذه الشرذمة انهم آخر ما تبقى من الفصيلين. ولم يجب عنيد بشيء، فقد استدار مهرولاً صوب عبدالله وهو يقول:

- ابعدوهم عن هنا لا احتمل رؤيتهم زمناً آخر[١٤].

كما تتمثل الذروة في رواية «الفصل الثالث» بالقتال الملحمي الذي تقوده السرية والذي يسفر عن استشهاد خالد وجرح فائز.

وفي الصولة الجسور التي يشنها الفوج في رواية «ايام الكبرياء» وتعقب مرحلة ما بعد الذروة، حالة جديدة، تتسم بالغموض في البناء المتتابع، فمصائر الشخصيات غير واضحة، فلا يعرف مصير عنيد دواس، ولا مصير فائز، ولا مصير منتسبي الفوج المحاصر في رواية «ايام الكبرياء» وهذا يعود فيما نرى، الى سببين اساسيين، اولهما سبب فني، وهو محاولة الروائيين التعبير عن فكرة معينة، تحمل مغزى معينا، وحالما تستنفد هذه الفكرة غرضها، تترك مصائر الشخصيات معلقة. والسبب الاخر، هو استمرار الحرب، فالشخصيات والاحداث في رواية الحرب، تبقى معلقة، دون نهاية محددة، لانها مرتبطة بحالة الحرب المستمرة.

وتكتشف بنية الحدث المتتابع في رواية الحرب، من خلال الاستهلال والعلاقات السببية بين الوقائع، والذروة والنهاية الخاصة، عن حدث بسيط. ويكون الحدث بسيطاً اذا «كان محكماً وواحداً»[١٥]، ولقد تميز البناء المتتابع في رواية الحرب، ببساطة الحدث، وكونه يدور حول محور اساسي واحد هو حدث الحرب. فالحدث، كما تم توضيحه، في رواية «اعداد المدفع ١٠٦»، وهو مجمل العلاقات المتشابكة بين جنود المدفع، وهجوم العدو عليهم، وهو في رواية «ايام الكبرياء» محاصرة احد الافواج العراقية، وقيام هذا الفوج بكسر طوق الحصار المعادي، وهو في رواية «الفصيل الثالث»، احتلال احد الرواقم المعادية، وخوض معارك شديدة عليه..الخ.

ان وحدة المحور في الحدث، بلورت حدثاً واضحاً، يتطور من خلال مواقف متتالية، صوب نهاية معينة، وهذا يعود الى وجود قضية جوهرية يستند اليها الحدث في رواية الحرب، فوجود القضية الجوهرية، يفرض حدثاً متماسكاً وموحداً لانها تكون سبباً مباشراً، لتركيز كل وقائع الحدث، حول هذه القضية. ان الحصار في «ايام الكبرياء» يوحد الحدث والشخصيات، ويدفع الاخيرة لان تتفاعل مع حالة الحصار، بمنظور خاص، وتقاوم معطيات الحصار، دون ان تستسلم لها، كما ان قضية الثار في «اعداد المدفع ١٠٦» تحكم الحدث وتوجهه ولا تتيح له التشعب، وتداخل شخصيتي عامر وعبد الزهرة في رواية «الرجل الذي هو انا اكثر مني» و «النجاة من الغرق» في رواية «البحر لا يغمر الكبرياء» والدفاع عن الوطن في روايات «الفصيل الثالث» و «الرابية العالية» و «الشمس لاتساقى» و «ربما كنت بينهم» و «فتى البراري» و «الرجل الاخير»..الخ. تعمل جميعها على توحيد الحدث.

ان وجود قضية جوهرية واضحة، مثل الدفاع عن الوطن، والوعي

بطبيعة الحرب، والثار لاستشهاد رفيق، والحفاظ على الحياة، تعد احد المسببات الرئيسة في فرز حدث مترابط ومتكامل، وهذا مايلمس واضحاً في معظم الروايات التي تندرج ضمن البناء المتتابع.

تستمد القضية الجوهرية وجودها من طبيعة التجربة الادبية، وكل قضية جوهرية، في الفن الروائي لاتستند الى تجربة ادبية معينة، تتحول الى عناصر متناثرة لا رابط بينها، ويمكن تلمس صورة التجربة الادبية، في رواية الحرب، من خلال البناء المتتابع للحدث، فتتبين من خلال هذا البناء انها تجربة عملية معاشة تكاد تكون، في معظم اجزائها، بانها التجربة المعاشة فعلاً في معظم مراحلها، بدا من كونها بذرة، مروراً بتكوينها وتبلورها، وصولاً الى تقديمها منجزة في نص روائي، بحيث يدخلها المبدع، بدون وسائل اتصال اخر سوى المعاينة المباشرة. شرط ان تعطي المبدع، هذه التجربة، بعدها الانساني الشامل ويغنيها لتكون ذات مغزى، واذا استحضرنا الحرب، بوصفها حدثاً كبيراً ومؤثراً، امكن القول، انها قدمت العناصر الاساسية للتجربة العلمية، من خلال الاشتراك بالحرب مباشرة، او معايشة المقاتلين خلف خطوط الجبهة، وقد ادى كل هذا، اضافة الى عوامل تتعلق بانتماء المبدع الى عصره، الى بروز القضية الجوهرية في رواية الحرب، وهي تتعلق مباشرة، بمفاهيم وقيم انسانية كبيرة، وقد انعكست الخطوط العامة لهذه التجربة، بصورة واضحة، في الروايات التي تندرج تحت البناء المتتابع، لان من الخصائص الاساسية لهذا البناء، في ترتيبه الزمني يكاد يكون نسخاً للواقائع اليومية في تسلسل حدوثها.

-٢-

البناء المتداخل

شهد البناء المتتابع «التقليدي» في الرواية العالمية في مطلع القرن العشرين، اول بوادر التمرد عليه عندما، خرج بعض الروائيين عن اسلوب تتابع الحدث في رواياتهم واستعاضوا عنه، باسلوب آخر، وهو تقديم الاحداث، دون الاهتمام بتتابعها في الزمان وفي مقدمة هؤلاء الروائيين: جيمس جويس ١٨٨٢ ـ ١٩٤١، ومارسيل بروست ١٨٧١ ـ ١٩٢٢، وفرجينيا وولف ١٨٨٢ ـ ١٩٤١. وعرفت الرواية عند هؤلاء الكتاب، برواية «تيار الوعي Stream of Consci ousness»، وهي نوع من الروايات، يكون الاهتمام فيها، منصباً على «ارتياد مستويات ما قبل الكلام من الوعي بهدف الكشف عن الكيان النفسي للشخصيات»[١٦]. كما عرف هذا الاسلوب في فن الرواية، بانه يعتمد «الافكار غير المنطوقة للشخصيات، بوصفها اداة اساسية للسرد»[١٧]. وعلى الرغم من ان رواية تيار الوعي، تولي دواخل الشخصية، اهمية كبيرة، فان هذا الاهتمام، ادى الى تغير كبير في بنية الحدث، واجهز على تسلسله من الزمان.

لم يقترن انجاز تيار الوعي بمسالة بناء الحدث في الرواية، انما يمكن تلمس تاثيره، بصورة غير مباشرة من خلال، مجمل التغييرات التي احدثها في الفن الروائي.

يصطلح، في هذا البحث، على البناء الذي تتداخل الاحداث فيه، دون اهتمام بتسلسل الزمان بـ«البناء المتداخل». حيث تتقاطع الاحداث وتتداخل، دون ضوابط منطقية، وتقدم، دون الاهتمام، بتواليها، انما بكيفية وقوعها. «إن خروج الرواية على النمط التقليدي في ترتيب الاحداث ترتيباً زمانيا انما يكون لدلالة فنية يقصدها الروائي، تتمثل هذه الدلالة في التركيز على الحدث، وجعله بؤرة الاهتمام»[١٨]. ويلاحظ إن هذا النمط من البناء، جاء رداً على هيمنة البناء المتتابع، واسس نمطاً جديداً، يترتب في ضوئه الحدث، دون ان يخل بجوهره، لان التغيير يحصل في كيفية ترتيب الحدث، لا في جوهره، «إن اللعب بالازمنة داخل القصة... عمل جمالي بحت لا يؤثر على الاحداث، من حيث الماهية والوجود وانما من حيث الصياغة والترتيب»[١٩]. ان الاستخدام الجديد للزمن في نسج حدث الرواية، وفق صيغ جديدة، ترمي الى تقديم الحدث دفعة واحدة، وكانه حصل في زمان واحد، وترك الحرية للمتلقي، بان يعيد ترتيب الحدث، اعتماداً على القرائن الزمنية في النص الروائي، كشف عن امكانية غير محدودة، في تطوير في بناء الحدث، وكل هذا، مكن الروائي، من استخداماً الزمن استخداما متنوعا، يتناسب، والتطور الحضاري الذي شهده العالم في العصر الحديث وخاصة في القرن العشرين.

لقد فرض الاستخدام الجديد للزمن، فهما متطوراً لفن القص، ولم تعد الرواية، حكاية تروى متسلسلة في الزمان، انما اصبحت مجموعة وقائع، منشورة امام المتلقي، تفرض عليه، مهمة ترتيبها وصياغتها وفق قرءاته لها، وبدون وعي متطور عند المتلقي، تفتقد الرواية اهميتها.

يكشف «البناء المتداخل» «للحدث في الرواية حقيقة جديدة في الفن الروائي، وهي ان ترتيب الحدث اعتماداً على تسلسل البداية الوسط والنهاية، لم يعد يشكل حاجزاً بوجه تطور الرواية، ولكن، اهم ما يجب ذكره هنا، إن غياب التسلسل الزمني للحدث، لا يعني الغاء الزمن، او تحجيما لدوره، بل هو استخدام جديد له، يتفق ومجمل التغيرات التي عرفتها الرواية الحديثة. إن «غياب الترتيب الزمني من القصة المتخلية يكشف عن القيمة الكاملة لترتيب آخر، يراعي بصرامة، هو الترتيب السردي» [٢٠] وهذا الترتيب الجديد، هو، ولا شك، ترتيب زمني، قوامه تداخل مستويات الزمن، بين الماضي والحاضر والمستقبل، بما يتيح للوقائع ان توظف توظيفاً جديداً يتناسب وما يطمح اليه الروائي من تجديد في بناء روايته.

اعتمدت مجموعة من روايات الحرب العربية في العراق البناء المتداخل في ترتيب احداثها، وها هي مرتبة حسب تاريخ نشرها:

«الرقص على اكتاف الموت» لعادل عبد الجبار، و «مكابدات عبدالله العاشق» لعبد الخالق الركابي، و «وشم الدم على حجارة الجبل» لمحسن الخفاجي و «في الارض الحرام» لاسماعيل شاكر و «اخوة الكاكي» لنعمان مجيد، و«شرنقة الجسد» لخضير فليح الزيدي و «بيان اول الطفولة القديمة» لحميد قاسم و «حدود النار» لعلي خيون و «الشموس والتيه» للطيف ناصر حسين و «الشمس عراقية» لعبد الستار ناصر، و «قبل الفردوس» لمحمد احمد العلي، و «الكهف» لمحمد داود العجيلي و «كولينا» لمحسن متعب الناصر، و «شرقاً من زمن الاحياء» و «الرجل الذي عاش مرتين» لعادل عبد الجبار، و «رجل في ذاكره الرجال» لعبد عون الروضان و «مدار اليم» لشوقي كريم، و «هكذا الرجال» لمكي زبيبة و «الجهة الخامسة» لثامر معيوف، و «التوام» و «الفنارات» لجمال حسين علي و

«اعوام الشمس» لعادل كامل، و «رصاص العمق الهادىء» لسعد محمد رحيم.

يكشف هذا العدد الكبير من الروايات، ان هذا البناء استاثر الى جانب البناء المتتابع باهمية خاصة في رواية الحرب، اذ بلغ عدد الروايات التي اعتمدته عشرين رواية، وهو عدد يقل بروايتين عن عدد الروايات التي اعتمدت البناء المتتابع.

يتميز البناء المتداخل المحدث في رواية الحرب، باستهلال خاص، يختلف في بنيته ووظيفته عن الاستهلال في البناء المتتابع. فهو يفجّر الحدث في الرواية ويمكن تلمس هذه الوظيفة في الروايات المذكورة، ومنها، على سبيل المثال، رواية «مكابدات عبدالله العاشق» لعبد الخالق الركابي، اذ يستهل الحدث بالصورة الاتية:

«هل يعقل ان يضيع دم (عبدالله العاشق) هدراً؟!.

ذلك هو السؤال الذي تردد على كل لسان في القرية الغارقة في الظلام، فذلك الرجل العنيد الذي مثل تاريخهم المشرق منذ اليوم الذي بصق في وجه (السرجنت) الانكليزي، وتحدي الشيخ (نصيف)، واذل السركال (بشار) فجعله قعيد بيته الى الابد، (عبدالله) ذاك لا يعقل ان يموت بتلك الطريقة البائسة، غير ان الحقيقة كانت تتمثل تحت انظارهم الذاهلة بالجثة الممزقة التي جيء بها عصر اليوم من الحقل، والقدمان المشققتان لاتزالان ملطختين بطين الارض، الارض التي منحها فتوته وشبابه ليمنحها في النهاية حياته»[٣١]

إن ما يلاحظ في هذا الاستهلال انه فجر حدث الرواية ضمن ثلاثة مستويات من الزمن هي:ـ

اولاً: الزمن المستقبل:

ويشار اليه بوساطة السؤال «هل يعقل ان يضيع دم (عبدالله العاشق) هدراً هي:ـ

يضع هذا المقطع الاستفهامي، امام شخصيات الرواية، مسؤولية الثأر لمقتل عبدالله، وذلك ما يحدث في المقطع الاخير من الرواية، اذ يكون الثأر جماعياً يشترك فيه الجيش والفلاحون:

اختلطت خوذ المقاتلين الفولاذية المغطاة بشبكات التمويه، بكوفيات الفلاحين المرقطة، وتناقلت الأيدي البنادق والمعاول والرشاشات والمساحي، وحفرت المواضع هنا، وهناك على التلال والمرتفعات المحدقة بالقرية، وسورت من الامام بأكياس التراب والرمل.. وبقيت الحركة تزداد صخباً وضجيجاً حول النخلات الثلاث والشاحنات تجيء وتذهب، والمواضع تنتشر شمالاً وجنوباً لتحتلها مدافع هائلة بفوهات جبارة ودروع فولاذية عريضة وعجلات مطاطية راكزة في الارض، وكانت الايدي قد القمتها بالقذائف الضخمة ذات الاعقاب النحاسية المتوهجة التي دفعت عميقاً داخل القواعد المعدنية الصقيلة، واستند المقاتلون على الركب (كذا)، وسحبت الحبال المشدودة الى عتلات الاطلاق، وانتفضت المدافع واحداً اثر الاخر، فدوت القذائف لاول مرة (كذا) في الاتجاه المعاكس»[٣٢].

ان عملية الثأر هذه لاتتم الا في المستقبل إثر دفن جثة عبدالله العاشق.

ثانياً: الزمن الماضي:

ويشار اليه بالنص الذي يؤكد ان عبدالله العاشق هو: ذلك الرجل العنيد الذي مثل تاريخهم المشرق منذ اليوم الذي بصق في وجه (السرجنت) الانكليزي، وتحدى الشيخ (نصيف) واذل السركال (بشار). ويتضمن هذا المقطع من الاستهلال، اشارة واضحة الى ثلاث وقائع حدثت في الزمان الماضي، يمكن تفصيلها بالصورة الاتية:

أ ـ البصق في وجه السرجنت الانكليزي.

ويحدث حينما يرفض الفلاحون البرهنة على اخلاصهم لبريطانيا العظمى، بأن يبصقوا في وجه آبائهم، ويبقى عبدالله في مكانه، موحياً للسرجنت الانكليزي، قبوله الامر، فيخاطبه الاخير:

« مهنئاً اياه لكونه الوحيد الذي لم ينسحب، طالبا منه البرهنة لهؤلاء الشباب المتوحشين، كيف إن اخلاصه لخدمة الدولة العظمى يحتم البصق في وجه ابيه،... وطوال كلامه بقي (عبدالله) يحدق في (كذا) عينيه الزرقاوين المقيتتين مباشرة، متنحنحاً بهدوء سالكاً في حلقه.

وبعدما تأكد من أن بصقة هائلة تجمعت في فمه اطلقها كالرصاص لتغسل وجه السرجنت المتورد، حيث انصبت بين عينيه بالضبط»[٣٣]

ب ـ تحدي الشيخ نصيف في مضيفه.

ويحدث حينما يكون عبدالله جالساً في مضيف الشيخ نصيف، فتدور في المجلس المحاورة الاتية، يقول الشيخ:

«والان اجبني: ما اسمي؟.

وادرك عبدالله مغزى سؤاله ذلك، لكنه ـ وعكس ما يتمنى اجابه:

ـ الشيخ نصيف

وهمس له ابوه ثانية

ـ قل... قل... يا محفوظ

لكنه بقي صامتاً يحدق في (كذا) عيني الشيخ الذي عاد يساله بلهجة تكاد تكون معاتبة:

ـ الشيخ نصيف فقط؟

وطوف (عبدالله) بنظرة حائرة عبر العيون المحدقه به (كذا) من جميع الاتجاهات، ليستقر بها في النهاية على وجه ابن الشيخ:

ـ ابو سهيل

ارتفعت همهمات الفلاحين من حوله، وانطفا رنين الفناجين في يد (ناظم الاسود). وتحفز (بشار) للوثوب. وكانت الدهشة قد عقدت السنة الجميع وهم يرون مبلغ ما يظهره من تحد وعند[٣٤].

ج ـ اذلال السركال (بشار)، الذي يغتصب نرجس.

«وشعر (بشار) بيدين حديدتين توسعان ما بين فخذيه، واصابع خشنة تندس هناك، حيث اعتصرته موجة الم لاتطاق اسالت الدمع من عينيه، فتلوى في موضعه محاولاً الافلات، غير ان تلك الاصابع الخشنة زادت من اطباقها بين فخذيه حتى هجس بان راسه سينفلق، وعبثاً اغترف الهواء ملء منخريه المختلجين وسط نسيج الكيس العابق برائحة الدقيق، محاولاً الصراخ، فقد انسحق فمه تماماً تحت ضغط اليد المطبقة عليه. ووسط تلك الفوضى التي اجتاحته من كل جانب تناهى لسمعه صليل معدني خمن ان مصدره خنجر اخرج من قرابه، فخفق قلبه في صدره بعنف كانه اوشك على الانفجار. مرة اخرى ناضل للخلاص وقد ادرك برعب لا يوصف ما هم مقدمون عليه، فحاول اطباق ساقيه، لكن اليدين المسكتين بهما زادتا من فتحهما لسعته برودة معدنية مقيتة ما بين فخذيه فقف شعر جسده بكامله قبل ان تفلجنه طعنه.

سريعه جعلته يتخيل ان السماء انطبقت على الارض، وتدفق سائل سلخن اسفل بطنه. ولحظة اوشك ان يفقد وعيه وسمع همساً راجفاً يتردد قرب اذنه:

ـ ذلك من اجل نرجس[٣٥]

ثالثاً: الزمن الحاضر

ويشار اليه بالمقطع الاخير من الاستهلال:

«الجثة الممزقة التي جيء بها عصر اليوم من الحقل والقدمان المشققتان لا تزالان ملطختين بطين الارض.

وبهذا يتحدد زمن الحدث في الرواية، وهو الحاضر، الذي يبقى مهيمناً ينتظم بدايات اقسام الرواية الثلاثة.

ويؤدي الاستهلال في رواية «وشم الدم على حجارة الجبل» الوظيفة نفسها، اي انه يفجر حدث الرواية، بعد ان يكون هذا الحدث قد اكتمل كما هو الامر في رواية «مكابدات عبدالله العاشق».

ويبدا الاستهلال، بالصورة الاتية:

«على هذه القمة الضائعة قضيت عاماً ونصف العام، انا آخر الجنود الذين بقوا هنا في هذا المكان الموحش يستعيد ذكريات تلك الفصول المتعاقبة لقد عشت في جوار رجال من طينة غريبة الهمتهم الحرب علمهم الشاق وسط التجارب الصعبة والمكابدات وقد صارعوا الموج الاسود للحرب، رايت الذين جرحوا فابقوا لي تذكاراً من الدماء النازفة على هذه الحجارة الجبلية الخشنة ورايت من لم يصلوا الى الشاطىء وكان عليهم ان يقبضوا باصابعهم على الرمال غير آبهين بشبح الموت وهم يموتون من اجلنا. لقد ادوا واجبهم واسعدهم ان يموتوا بصدور مشرعة، لكن ليس للموت ممن سطوة على عزائمهم، فذكراهم المباركة ما تزال باقية تهدىء من نفسي بكبرياء فارس يكبو بين السيوف[٣٦]

ويؤشر الاستهلال هنا بعض مفاصل الحدث في الرواية، ويفجرها دون اهتمام، بالترتيب الزمني للحدث، كما حصل في رواية «مكابدات عبدالله العاشق».

ويؤدي الاستهلال، في رواية «هكذا الرجال» وظيفة مشابهة فهو يشخص بعض الوقائع المتداخلة دون ان يهتم بتسلسلها فيما يقوم نص الرواية، بتفصيل تلك الوقائع لاحقاً، ويبدا الاستهلال على لسان احد الرواة، إثردهن العريف عبدالله المحمود، الشخصية الرئيسة في الرواية:

«اتسمعنا يا عبدالله؟ مرت عليك ثلاث احصاءات (كذا) لتعداد السكان. في التعداد الاول وجدت نفسك مسجلاً، وانت في احدى قرى الجنوب، وكبرت ولم تسحب من دائرة الاحصاء هوية تعريف لان الكل يعرفك بمقامتك الفارغة ووجهك السومري الذي يحمل طلعة القديسين. وفي التعداد الثاني، كنت تتفجر فتوة في قرية وبيعة تربض على الفرات، ولم تطلب هوية، وانما وشمت على ذراعك اليمنى نخلة وعلى اليسرى امراة، وقيل انك كنت مسكوناً بحبها حد العشق، وجاء الاحصاء الثالث، وانت في الشمال، وتوقد المشاعل احتفالاً بالاعياد»[٣٧].

ويمكن تتبع ذلك في الروايات الاخر التي تنضوي تحت هذا النوع من البناء، اذ نرى الاستهلال فيها، كما راينا، يفجر الحدث بعد انتهائه مقدماً لمحات متناثرة عنه.

لقد فرض هذا الاستهلال في البناء المتداخل في رواية الحرب، حدثاً يتكون من مجموعة وقائع متناثرة، لا تربطها علاقات سببية، فهي

محكومة بعلاقات تجاور لا علاقات ترابط. بذلك جاءت وهي وقائع متحررة من قيد التتابع، متداخلة فيما بينها، دون مراعاه لطبيعة الزمن. ففي رواية «مكابدات عبدالله العاشق» يفقد الحدث تسلسله المنطقي وتحذف فترات زمنية طويلة، من سياقات النص، ويختار الروائي، وقائع دالة، تلقي الضوء على شخصية عبدالله العاشق. ويتم استحضار الزمن الماضي موازياً للزمن الحاضر، وتختلط الوقائع، ولا يعاد ترتيبها في النص، انما تشكل من جديد في ذهن المتلقي، اعتماداً على قرائن يتضمنها نص الرواية، وهذه القرائن هي التي تحدد اسبقية احدى الوقائع على غيرها في الزمان. فالنص يقدم، اول مرة، موت عبدالله، ثم يكشف، فيما بعد، بعض الوقائع التي ترتبط بهذه الشخصية. ويقدم موت نرجس، ثم يعود لكشف اسبابه، وكذلك فيما يخص علاقة عبدالله العاشق بالسرجنت الانكليزي والشيخ نصيف والسركال بشار. ولا ينتظم كل هذه الوقائع، الا الشخصية الرئيسة في الرواية ويتولى كشف هذه الوقائع، وتسليط الاضواء عليها، رواة عديدون، ولا يهتمون بتسلسلها وانما بمقدار ارتباطها بشخصية عبدالله العاشق. ولهذا يبدون اشبه بمرايا، تنعكس فيها بشخصية دون الاهتمام بالعلاقات التي تربط افعال الشخصية.

وتندفع الوقائع التي تؤلف كيان الحدث في رواية «هكذا الرجال» بصورة مجتمعة، اثر موت العريف عبدالله المحمود، ودفنه فيتناوب رواة عديدون في تقديم ما يعرفونه عن هذه الشخصية. اذ ان كل راو، يعرض من وجهة نظره، جزءاً من الوقائع التي عاشها شاهداً برفقة الشخصية المذكورة وهي لا ترتبط بما يرويه راوٍ آخر، الا في كونها عن شخصية واحدة. وجميع هؤلاء الرواة، لا يابهون لقضية الترابط بين الوقائع المرورية، لكن الملتقي، يستطيع من مجمل هذه الوقائع، ان يرتب حدث الرواية، حسب ما يحتويه النص من قرائن زمنية.

ويتفجر الحدث في وعي «حازم خليل» الشخصية الرئيسة في رواية «وشم الدم على حجارة الجبل»، لكنه، يكبح اندفاع الحدث، ويختار الوقائع الدالة، مثل هجوم العدو، وتحصين الربيئة، وكيفية بيعه الحمامة، عندما كان صبياً، وعلاقته الخاصة مع فاطمة. وبهذا، فان الشخصية، التي تقوم بدور الراوي، لا تابه، لكيفية تكون الحدث وتطوره، وانما تولي جل اهتمامها لبعض الوقائع التي تكونه، وتقدمها، بشكل خلاصات موجزة، ومنتخبة. وبهذا الشكل، تقدم الاحداث، في البناء المتداخل في رواية الحرب، بصورة متميزة، يقدمها راو او اكثر، متراصفة، دون روابط، لانها متناثرة في الزمان.

وقاد ترتيب الحدث في البناء المتداخل بالشكل المذكور الى بروز خاصية فنية مهمة، وهي تباين زمن الحدث عن زمن السرد، ولاجل توضيح هذه الخاصية الفنية، لابد من العودة الى النماذج المذكورة، لتلمس هذه السمة. فالحدث، في رواية «مكابدات عبدالله العاشق» طبقاً للتسلسل الزمني الذي يفهم من سياق النص، متابعة الشخصية في طفولتها، وصباها، ثم في مرحلة الشباب، اذ يواجه عبدالله السرجنت الانكليزي، ويبصق في وجهه ويهرب، ثم يطعن ويعمل سائساً لخيول الشيخ نصيف، ويحب نرجس، ثم يهرب ثانية، بعد ان يقتص من بشار لاغتصابه «نرجس» ويختفي، سنين طويلة، يتزوج خلالها وينجب ابنه «صمد»، ثم يعود الى القرية اخيراً ليموت، في اثناء القصف المعادي الذي تتعرض له القرية. لكن السرد في الرواية، يقدم هذه الوقائع بصورة مغايرة تماماً ـ لزمن وقوعها، فواقعة الموت، وهي آخر الوقائع في الحدث، طبقاً لوقوعها في الزمن، تكون في السرد، فاتحة الوقائع. ثم تندفع الوقائع الاخر دونما ترتيب، متنقلة بين الحاضر والماضي والمستقبل، معتمدة اساساً الزمن الحاضر في روايتها، وفي هذا يبرز التباين واضحاً بين زمن السرد الذي هو الحاضر، وزمن الحدث الذي يمتد طويلاً في الماضي، ويلمس الامر نفسه في رواية «هكذا الرجال» اذ يفترض طبقاً لصيغة المتتابع ان يكون عبدالله المحمود، صبياً قروياً، يتنقل بين القرى، وحالما يكبر يتطوع الى الجيش، ويشارك في حرب تشرين، والحرب اللبنانية، ومع بداية الحرب، يكون ضمن طلائع الجيش في مختلف المعارك. بيد ان السرد، في الرواية، بدأ بموت عبدالله المحمود ثم تناوب الرواة بكشف بعض وقائع حياته.

اوكذلك الامر في رواية «وشم الدم على حجارة الجبل» اذ ان ترتيب الاحداث خارج سياق النص، يبدا بطفولة حازم خليل وصباه حيث يذهب مرة الى السوق لبيع الحمامة، ثم شبابه، وتعرفه الى فاطمة، والتحاقه بالحرب، وقضائه سنة ونصف على قمة احد الرواقم. وقيامه الهجوم المقابل اليهم. اما في السرد فقد بدا الحدث، بالحلقة الاخيرة للحدث، ثم عادت بعض الوقائع متناثرة، في وعي الشخصية.

وهكذا يتبين، من خلال، هذا الاستعراض، التباين الكبير بين زمن الحدث وزمن السرد، اذ ان زمن الحدث في رواية (مكابدات عبدالله العاشق) يستغرق، حوالي، نصف قرن، يبدا بميلاد الشخصية وينتهي بموتها، لكن زمن السرد، لا يستغرق الا يوما واحداً هو المدة، التي تفصل بين موت الشخصية، ودفنها، وفي هذه المدة القصيرة، بين الموت وعملية الدفن، يستحضر الرواة الوقائع الهامة المرتبطة بالشخصية، والامر نفسه نجده في رواية «هكذا الرجال». اذ ان زمن الحدث، يستغرق سنين طويلة، تمتد بين ولادة عبدالله المحمود وموته، بيد ان زمن السرد، لا يستغرق سوى الساعات التي يلتقي فيها الرواة، اثر دفن جثته، واستحضار كل منهم جزءاً من الوقائع التي ترتبط بالشخصية. ويلمس هذا التباين واضحاً في روايات «وشم الدم على حجارة الجبل» و «شرقاً في زمن الاحياء» و «كولينا» و «قبل الفردوس» و «اخوة الكاكي» و «الكهف» و «التوام»... الخ. وفي جميع هذه الروايات، ينبثق الماضي، من خلال الحاضر، فيتسلوقان اذ يجدَ الماضي وكل وقائعه، مجالا، مما يفسحه امامه من فرصة للظهور.

هكذا يتضح ان هذا التباين الكبير بين زمن الحدث وزمن السرد، هو سمة فنية عامة في البناء المتداخل في رواية الحرب. لسبب اساسي وهو ان «زمن السرد هو غير زمن الاحداث الحقيقية»[٢٨]، لكنهما يتداخلان في النص الروائي، اذ يتضمن زمن السرد، زمن الحدث ويحتويه، ثم يسمح له بين حين وآخر بالتدفق في صورة وقائع مستحضرة من الماضي، ان كلن من استحضار الوقائع الحاصلة في الماضي، لا يمكن التوفيق، على الاطلاق، بين زمن الحدث وزمن السرد، ويقصد بـ«الاستحضار» هنا استحضار حالة معينة، حدثت في زمن مضى، وترتبط بصورة مباشرة او غير مباشرة

بحدث الرواية، دونما اعتبار لزمن حدوثها، من اجل اضاءة حدث ما، او جانب من جوانب الشخصية ويختلف «الاستحضار» عن «الارتجاع الفني» « Flash Back » اختلافاً واضحاً، فالاخير، كما حددته المعجمات المتخصصة، هو، بصورة عامة: قطع يتم في اثناء التسلسل الزمني المنطقي في الرواية او القصة، ويستهدف استطراداً، يعود الى ذكر الاحداث الماضية، بقصد توضيح ملابسات موقف معين[29]. اما «الاستحضار»، كما يظهر في رواية الحرب، فيمكن تعريفه، بانه: جلب حالة من الماضي، لا عودة اليها، وغالباً ما تقدم هذه الحالة بوعي الشخصية الان، فالوعي الحاضر يتحكم بالحالة المستحضرة ولتوضيح ذلك، نقف على نموذج للاستحضار في رواية «وشم الدم على حجارة الجبل»، اذ يستحضر حازم خليل، حكاية بيع الحمامة عندما كان صبياً، بالصورة، الاتية:

«انني لست خائفاً ابداً».. في طفولتي لم اكن مشاكساً ولم يحدث ان حسمت بذراعي موقفاً ما»... «اذكر ذات يوم في طفولتي البعيدة .

حين كنت في التاسعة وقد انقضت العطلة الصيفية. صعد ابي الى السطح بحثاً عن حماماتي الثلاثة (كذا).. كان قد طلب مني بيعها ولكنني تعللت باعذار ضعيفة.. كان ابي غاضباً وهو يردد: «هل تريد ان تخدعني ايها الصغير؟». كان يفكر ان يقطع كل املي بالاحتفاظ بها.. وحين نزل من السطح كانت يداه ملطختين بدم الحمام، عرفت انه فصل راسي حمامتين في سورة غضبه، ونجت حمامة واحدة من القتل «...» وجدت ان بيعها افضل من تركها تحت سطوة ابي.. كل الباعة اغراهم صغرى بانهم سيحصلون عليها بثمن بخس اذ انها من فصيلة نادرة.

قال احد الباعة وهو يفرد جنحيها (كذا) وينفخ الريش الصغير :

- انها لا تساوي شيئاً. اعطيك بها درهماً.

وقال بائع آخر.

- لاتعتقد انها من صنف نادر. لقد غشوك ايها الصبي. هلّ تسالني كم تساوي. انها لاتساوي عصفوراً.

وقال بائع ثالث:

- حتى اذا اشتريتها منك فمن اين اجد لها ذكراً مناسباً؟ وكلهم حين ادرت ظهري لهم محتجاً على ارائهم قالوا:

- اذن قل كم تريد ثمناً لهذه الحمامة ايها الصبي الاحمق. لم اكن احمقاً (كذا). لكنني كنت اعرف ماذا تساوي بالنسبة لي هذه الحمامة الصغيرة. كانها قطعة مني، يدي او ساقي، هكذا خرجت بها الى طرف قصي من المدينة، وفي الطريق كنت اخاطبها بصوت متقطع:

- ايتها الحمامة. ستموتين لو عدت الى بيتنا مرة اخرى. حاولي ان تنسي كل شيء. طيري الى بيت يحتضنك فانا اكره ان يقتلك ابي وتموتين.

واطلقتها بقوة وانا اسير محني الراس لا يصلني منها غير صوت اصطفاف اجنحتها الضعيفة وهي تقطع الفضاء الى جهة غير معلومة[30]

يلاحظ ان «الاستحضار» قدم من خلال وعي «حازم خُليل» في الزمن الحاضر، على عكس «الارتجاع الفني» الذي ينقطع عن الحاضر، ويقدم الحالة كما هي في زمن وقوعها. ويمكن تلمس هذه السمة الفنية، في معظم الروايات التي اعتمدت البناء المتداخل، ومنها على سبيل المثال: «شرقاً في زمن الاحياء» و «مكابدات عبد الله العاشق» و «هكذا الرجال» و«كولينا» و «التوام»....الخ.

ونتيجة لمجموع السمات الفنية المذكورة، برزت سمة فنية اخرى، اقترنت بالبناء المتداخل، وهي ارتباط الحدث بقوة الى الشخصية الرئيسة، الى درجة يتحول هذا الحدث الى مجموعة وقائع تضيء التاريخ الشخصي لها. واذا كانت الشخصية في الانماط الاخر من الابنية التي افرزتها رواية الحرب، قد خضعت لضخامة حدث الحرب الكبير، بحيث هيمن تماماً على الشخصية، كانه ليس فعلها الخاص وما هي الا فرد بين افراد كثيرين ازاء حدث الحرب فان الحدث في البناء المتداخل، وظف معظم وقائعه لانارة السيرة الذاتية للشخصية الرئيسة، ففي رواية «هكذا الرجال» يلاحظ على الحدث، على الرغم من كونه مجموعة الفعاليات القتالية للشخصية الرئيسة، الا ان وقائعه جميعها توظف لكشف تاريخ وسجايا الشخصية الرئيسة. ويقترن الحدث في رواية «مكابدات عبدالله العاشق» مباشرة بالشخصية الرئيسة فتتسلط الاضواء على تاريخها وحياتها الشخصية بحيث يبدو الحدث كانه ترجمة ذاتية لها. ويلمس الامر نفسه في روايات كثيرة مثل «وشم الدم على حجارة الجبل» و «شرقاً في زمن الاحياء» و «التوام» و «رجل في ذاكرة الرجال» و «الكهف» و «في الارض الحرام»...الخ.

إن ارتباط الحدث بالشخصية على النحو الذي وضحناه، بوصفه احد الخصائص الفنية للبناء المتداخل، يعود الى ان الحدث، وهو يفتقد العلاقات السببية بين وقائعه، والسياق الزمني المتتابع، استعاض عنهما، بشيء آخر، هو انتظام الوقائع حول الشخصية، فاصبحت خيطاً يشد تلك الوقائع، ومحوراً تدور حوله كل مكونات الحدث، مما اعطى هذا النمط في البناء، تماسك الحدث فيه ووحدة بنائه، واستعاض عن ملاحقة الوقائع في تسلسلها بنشرها مجتمعة، وترك الحرية لذهن المتلقي على تنظيمها، ضمن سياقاتها الزمنية الحقيقية.

- ٣ -

البناء المتوازي

لقد اقترن تاريخ الرواية في القرن العشرين، بمحاولات تجديد في اساليب السرد، وطرائق البناء والاستخدام المتنوع للزمن، واذا كان ما اصطلحنا عليه بـ«البناء المتداخل»، كان ابرز مظاهر تلك المحاولات، فانه

ليس المظهر الوحيد الذي عرفته الرواية الحديثة، اذ ظهر، وان كان على نطاق ضيق، نمط من البناء، اعتمد تقسيم حدث الرواية على عدة محاور، تتوازى في زمن وقوعها، ولكن اماكن وقوعها تكون متباعدة نسبياً، وتظل تلك الرواية، او قد تظل معلقة. وعلى الرغم من ندرة الروايات المعروفة عالمياً، ممن اعتمدت على هذا النمط من البناء، الا انه يمكن الوقوف على نموذجين معروفين له، اولهما: الروايات الثلاث التي كتبها الروائي الامريكي «جون دوس باسوس»واصدرها اول مرة تحت عناوين مختلفة وهي رواية «خط عرض ٤٢»، الصادرة في علم ١٩٣٠، ورواية «علم ١٩١٩»، الصادرة في علم ١٩٣٢، ورواية «الثروة الهائلة» الصادرة في علم ١٩٣٦، وقد عمد الروائي باسوس الى جمعها واصدارها في علم ١٩٣٨، تحت عنوان واحد هو «الولايات المتحدة الامريكية». وهي رواية شاملة ذات اسلوب تسجيلي وثائقي يلاحق فيها الروائي في آن واحد حوالي اثنتي عشرة شخصية متباينة في انتمائها الطبقي وفي تطلعاتها واهتماماتها. وقد اعتمد ذلك البناء عندما قدم «مجموعة من الشخصيات الاساسية في اماكن متعددة في امريكا ابان العقود الثلاثة من القرن العشرين»[31] ونحا الروائي والفيلسوف الفرنسي جان بول سارتر في ثلاثيته المعروفة «دروب الحرية»، التي بدات بالظهور ابتداء من عام ١٩٤٥ تحت عناوين مختلفة وهي على التوالي «سن الرشد»، و «وقف التنفيذ»، و «الحزن العميق»، منحىً مقارباً بما انجزه دوس باسوس، اذ راح يلاحق بضع شخصيات متوزعة في اماكن مختلفة في اوربا، عشية الحرب العالمية الثانية وإبانها، في محاولة لبيان تاثير الحرب على هذه الشخصيات وردود افعالها، وكان ينتقل بحرية بين هذه الشخصيات المتباعدة، محتفظاً بالزمن نفسه الذي يضبط الوقائع، ويجعلها تحدث معاً.

يصطلح في هذا البحث، على البناء الذي تتوازى فيه الوقائع التي تؤلف حدث الرواية، وتتطور محكومة بزمان واحد، وامكنة متعددة، بـ«البناء المتوازي».

لقد اختلفت المراجع التي اشارت الى هذا النوع من البناء في تحديد ترجمة دقيقة لهذا المصطلح، فقد ورد بترجمات عديدة، منها: «التعاصر»[32] و «التناوب»[33] و «التداول»[34] و «التزامن»[35] و «التواقت»[36] كما اطلق عليه «بناء التوازي»، وعرف انه «عرض حكايتين تدور احداثهما في نفس الوقت»[37]، او هو: «ان تسرد قصتان او اكثر تدور احداثهما في فترتين متوازيتين»[38]. وقد فضلنا اعتماد مصطلح «البناء المتوازي» في هذا البحث، لسببين الاتين:

اولا: ان دلالة مصطلحي «التناوب» و «التداول»، لا تشير الى كيفية بناء الحدث، انما الى كيفية روايته.

ثانياً: ان دلالة مصطلحات «التعاصر» و «التزامن» و «التواقت»، لا تشير الا للعلاقة الزمنية بين الوقائع الزمنية.

اما مصطلح «البناء المتوازي»، فقد اعتمد بانه ينطوي على دلالة اوسع، اذ لايشترط ان تنحصر دلالته في الاشارة الى وقوع حدثين فقط، انما يتسع للاشارة الى اكثر من ذلك، كما سنلمس في دراستنا لبعض نماذج هذا البناء في رواية الحرب. اذ قد تتضافر عدة محاور لتكوين الحدث الروائي، شرط ترابط تلك المحاور.

يتضح لنا من خلال ما تقدم ان البناء المتوازي، يتميز بخصائص فنية تميزه عن الابنية السابقة، في كون الوقائع تتوازى فيه يضبطها زمان واحد وتقع في امكنة مختلفة، بينما تتعاقب الوقائع في البناء المتتابع، وتتداخل في البناء المتداخل.

استاثر البناء المتوازي للحدث في رواية الحرب، باهمية دون تلك التي استاثر بها كل من البناء المتتابع والبناء المتداخل، فقد اعتمدته سبع روايات، وهي نماذج متفوقة في بنائها على مستوى رواية الحرب كلها. والروايات التي اعتمدت هذا البناء، حسب تاريخ نشرها هي: «جبل النار.. جبل الثلج» لعادل عبد الجبار و «ثغور الماء» لمحمد حياوي، و «احزان مرمرية» لمحمد احمد العلي، و «رغبات قيد الاستيقاظ» لعادل كامل، و «الكبار والصغار» لعائد خصباك، «الليل والنهار» لفيصل عبد الحسن حاجم و «بوابة البحر» لرياض الاسدي.

لقد افرز البناء المتوازي للحدث، في رواية الحرب، مجموعة خصائص فنية، يتميز بها عن سواه، ولعل في مقدمة هذه الخصائص، الاستغناء عن الاستهلال، الذي كان احد السمات الفنية الاساسية في كل من البناء المتتابع، والبناء المتداخل وبهذا يكون البناء المتوازي قد قوض ركناً تقليدياً من الاركان التي يقوم عليها الحدث في الرواية، وهو الاستهلال الذي يؤدي وظيفتين اساسيتين، كما تبين من قبل وهما: التوطئة للحدث او تفجيره. ويعود سبب استغناء البناء المتوازي عن الاستهلال الى السمة الفنية الاساسية لهذا البناء، وهي توازي الوقائع الفنية فيه، اذ ان الاستهلال، كما تبين يرتبط عادة بحدث واحد يوطىء له او يفجره، ولهذا يصعب ان يوطىء الاستهلال لحدث يتكون من وقائع متباعدة في المكان، لا يربطها الا كونها تحدث في زمان واحد، لان من خصائص الاستهلال انه جزء خاص وموحد من النص الروائي، ولا يمكن ان يوطىء او يفجر وقائع متباعدة.

لقد ادى تحرر الحدث، بوقائعه المتعددة والمتوازية من الاستهلال، الى ان تستمر هذه الوقائع في تواز بينها، على شكل محاور، ففي رواية «جبل النار.. جبل الثلج» يتوازى محوران هما: محور يتكون من مجموعة وقائع ترتبط بشخصية خالد عبد الرحمن اثر سقوطه من قمة جبلية عالية، وضياعه في الثلج ثم اسره من قبل «اكراد جبل الغيم»، الذين سرعان ما يعرفون انه جندي عراقي ضل طريقه ، واصبح الوصول الى وحدته العسكرية عسيراً ، وتمر ايام ، يقوم بعدها اكراد جبل الغيم ، بايصاله الى الوحدة التي ينتسب اليها ، وبموازاة هذا المحور يوجد محور اخر ، يتكون من مجموعة من الوقائع المرتبطة بالفصيل الذي يقوده الملازم الاول حميد عبد الله ، وبامرته مقاتلون بارزون مثل: عاصم الرشيد ، وعزيز منصور ، وفتاح الحمر ، وهم يقاتلون العدو ، بانتظار ان تصلهم قوة عسكرية اضافية ،ويلتقي المحوران اخيرا عندما يستطيع خالد عبد الرحمن ، ان يخبر القوة الرئيسة، بموقف الفصيل، فتتقدم لتعزيز موقفه، وصد هجمات العدو المتتالية عليه.

ويتم تقديم حدث الرواية، بالانتقال من محور الى آخر، بالتعاقب،

بحيث تتوازى الوقائع في المحورين اللذين يحكمهما زمان واحد.

وفي رواية «بوابة البحر» تتوازى ثلاثة محاور، تؤلف بلجمعها حدث الرواية وهي : المحور الذي يرتبط بشخصية الاب عبود النوخذة، اثر رفضه مغادرة مدينة «الفاو» حينما تتعرض المدينة لقصف، يؤدي الى تهجير اهاليها والمحور الذي يرتبط بشخصية إبنة عبود النوخذة الصغرى «بحرين» وهي معلمة فن في مدينة البصرة، ومرتبطة بعلاقة حب مع النقيب الطيار قحطان. والمحور الثالث، يرتبط بشخصية «علي» وهو الابن الاكبر لعبود النوخذة، الذي يعيش مهاجرا في فرنسا.

ويلاحظ ان تقديم هذه المحاور الثلاثة يتوازى ويتم بالانتقال من محور الى آخر.

وفي رواية «الليل والنهار» يبني الحدث متوازياً، على ثلاثة محاور، الاول: يرتبط بالجنود الثلاثة في الخطوط الامامية من الجبهة، وهم: «الجندي الاخر» وهو: شاعر وزوج لممرضة و «جندي النار» وهو: مقاتل ذو تجربة طويلة في الحرب، وكان قد امضى طفولته في احد المآتم، و «جندي العود»، الذي استطاع بصعوبة، صنع آلة عود مما تخلفه القذائف، وكان قد تعلم العزف على يدي جده.

اما المحور الثاني، فيرتبط بممرضة شابة، تؤدي واجب الخفارة الليلية في احدى المستشفيات، وتستحضر حالة اغتصاب لها من قبل رجل ما، كان قد تربى معها في احد المآتم، وكان واقعاً في حبها، لكنها رفضت الزواج منه، لاعتقادها، انهما قد يكونان اخوين.

اما المحور الثالث، فهو يرتبط برجل كبير السن، يعشق آلة العود ويعيش مهملاً بين حفيداته، وله علاقة بامرأة عندما كان شاباً.

تبدا وقائع هذه المحاور الثلاثة، متوازية في وقت متاخر من احدى الليالي، وكان ليس ثمة علاقة تربطها ببعضها. وسرعان ما تتكشف الصلات التي تربط بينه اثر قيام العدو بهجوم، يؤدي الى سقوط الملجا، على الجنود الثلاثة، فيستشهد «جندي العود» ويحاصر كل من «جندي النار» و «الجندي الاخر» تحت الانقاض، وتدور محاورة طويلة بين هذين الجنديين، يتبين من خلالها، ان جندي النار، هو الذي اغتصب الممرضة، وكانا قد عاشا في ماتم للاطفال، وان هذه الممرضة هي: زوجة الجندي الاخر. وان الكهل صانع الاعواد، هو جد «جندي العود» وكان على علاقة بام الممرضة. وعندما يعرف «الجندي الاخر» ان رفيقه هو الذي اغتصب زوجته. ينشب بينهما صراع رهيب، لكنهما لا يستطيعان الافلات من ثقل الانقاض فوقهما.

وعلى هذه الصورة، تتوازى الاحداث في روايات «الكبار والصغار» و «نفور الماء» و «رغبات قيد الاستيقاظ» و «احزان مرمرية».

وقد ادت سمة التوازي بين المحاور في البناء المتوازي في رواية الحرب، الى ظهور سمتين فنيتين، تلازمان هذا البناء وتعتبران من اخص مميزاته الفنية: في رواية الحرب، وهما

اولا: تزامن الوقائع

اذ تقدم الوقائع التي تكون حدث الرواية، متزامنة فيما بينها. ففي رواية «الليل والنهار» يضبط الحفل الموسيقى الساهر الذي يبثه المذياع، في موضع الجنود، وصالة المستشفى، وبيت الجد، كل هذه الوقائع، فيتبين بوضوح تزامنها، وفي رواية «جبل النار.. جبل الثلج» تتزامن الوقائع في محوري الرواية، خلال الايام التي يستغرقها الحدث، وكذلك في رواية «بوابة البحر» و «والكبار والصغار» و «احزان مرمرية» و «رغبات قيد الاستيقاظ» و «نفور الماء».

ثانياً: تعدد الامكنة وتباعدها.

اذ تحدث الوقائع في امكنة متعددة ومتباعدة، فثمة مكانان في كل من «جبل النار.. جبل الثلج» و «والكبار و الصغار» و «نفور الماء» و «احزان مرمرية» و «رغبات قيد الاستيقاظ» بسبب وجود محورين يرتكز عليهما حدث الرواية، وثمة ثلاثة امكنة، في رواية «بوابة البحر» و «الليل والنهار» بسبب وجود ثلاثة محاور، يرتكز عليها الحدث.

كما يلاحظ تباعد امكنة الوقائع، فالوقائع، لا تتجاور في المكان، كما يلمس من مجموعة الروايات المذكورة، اذ ثمة تباعد نسبي بين امكنتها، فرواية «بوابة البحر» تقتسم وقائعها ثلاثة امكنة هي «الفاو ـ البصرة ـ باريس» ورواية «جبل النار .. جبل الثلج» تحدث وقائعها في مكانين منفصلين، الاول هو قرية اكراد جبل الغيم، والثاني المرتفعات الجبلية التي يقاتل عليها الفصيل ورواية «الليل والنهار» تحدث وقائعها في ثلاثة امكنة، هي: «الجبهة ـ المستشفى ـ بيت الجد.

كما يلاحظ من خلال الروايات المذكورة، ان احد هذه الامكنة، لابد وان يكون جبهة القتال، اما المكان الاخر، فيقع عادة في المدينة. او بعيداً عن الجبهة.

ومن الخصائص الفنية التي يمكن تلمسها في البناء المتوازي، طبيعة العلاقات التي تربط الوقائع، وفي هذا، يلاحظ ان البناء المتوازي، يفيد من بعض السمات الفنية لكل من البناء المتتابع والبناء المتداخل، اذ ترتبط الوقائع التي تكون الحدث في البناء المتوازي، اما بعلاقات سببية، او بعلاقات سردية، تتجاور فيها الوقائع، دونما علاقات سببية بينها، ففي رواية «رغبات قيد الاستيقاظ» تتطور وقائع المحورين اللذين يكونان حدث الرواية، بفعل علاقة سببية منطقية، وتلمس الحالة نفسها في رواية «الصغار والكبار» وبهذا تعتمد محاور الحدث في الروايتين المذكورتين على البناء المتتابع.

وفي روايات اخر، تعتمد بعض محاور الحدث، او جميعها احيانا، على البناء المتداخل، ففي رواية «جبل النار.. جبل الثلج» يعتمد كلا المحورين فيها على التداخل التام في الوقائع التي تكونها، ويتبين هذا، بصورة واضحة، عندما تتداخل الاستحضارات في وعي خالد عبد الرحمن، وهو اسير لدى اكراد جبل الغيم، وكذلك في حالة تداخل الاستحضارات المتعددة عند كل من عزيز منصور وعاصم الرشيد والملازم الاول حميد عبد الله، وفي المحور الخاص بـ«علي» في رواية «بوابة البحر» من خلال مذكراته.

كما نلمس من ناحية اخرى اعتماد محاور الحدث نفسها على البناء المتوازي اي تتوازى الوقائع الصغيرة ضمن المحور الواحد، فتكون

بذلك نموذجاً مصغراً للبناء المتوازي على مستوى المشهد السردي.

ويقصد بـ المشهد السردي، تقديم الاحداث بكل تفاصيلها وابعادها[٣٩] وفيه «لا تختصر الاحداث بل تقدم في تواليها وانجازها كاملة»[٤٠]، ولا يجوز ان يكون فيه ثمة:

«اختزال في الزمان والمكان»... «فانه يكشف عن الزمن كله والمكان الذي يحتله»[٤١] وقبل دراسته بعض النماذج للمشهد السردي في رواية الحرب، حيث تتوازى فيه الوقائع، لتكون بالتالي المشهد الكامل، لابد من القاء نظرة تاريخية الى تطور هذا النوع من المشهد في فن الرواية.

لعل اول من ابتدع هذا النمط من المشهد، في فن الرواية، هو «جوستاف فلوبير ١٨٢١ ـ ١٨٨٠» . عندما اكد ضرورة توازي الوقائع، اذ قال «يجب ان يحدث كل شيء في آن واحد»[٤٢]، وقد اتبع تاكيده هذا، بنص مشهور، ورد في الفصل الثامن من روايته «مدام بوفاري»[٤٣]. وهو فصل مخصص لوصف معرض زراعي في احدى القرى، حيث تتوازى الوقائع متزامنة بصورة مستمرة طوال هذا الفصل. وقد علق فلوبير على هذا البناء بقوله، انه «يجب ان نسمع في آن واحد خوار الثيران وتنهدات الحب وعبارات السياسيين والاداريين»[٤٤]، وقد اشاع جيمس جويس، فيما بعد، هذا الاسلوب في روايته «عوليس» وخاصة، الفصل العاشر، المسمى «الصخور الضالة»[٤٥]، اذ عرض جويس، في هذا الفصل تسعة عشر حالة متوازنة، في زمن يكاد يكون ثابتاً، فقد لجأ، في روايته المذكورة، بصورة عامة، وفي هذا الفصل بصورة خاصة، الى جعل «الاحداث متزامنة في وقوعها، لكنها متناثرة في المكان»[٤٦]. وقد اطلق جويس، على هذا الاسلوب اسم «المتاهة»[٤٧]. وعرف هذا الاسلوب، فيما بعد، على نطاق واسع، في روايات فرجينيا وولف ووليم فولكنر.

يتبين من خلال ما مر، ان البناء المتوازي يوجد، حينما تتعدد الوقائع المتزامنة، في امكنة متباعدة، ويبرز هذا النمط من البناء، بصورة واحدة، في رواية «بوابة البحر». وخاصة في بعض اصول الرواية المذكورة، فسنقف عند بعض هذه الفصول، لبيان كيفية توازي الوقائع فيها.

يخصص الروائي الفصل العشرين من الرواية، لوصف عملية البحث الذي يقوم به العم شاهين، من اجل العثور على صديقه عبود النوخذة، في مدينة «الفاو» ويتجزا الفصل الى مشاهد قصيرة، تصف كل من الشخصيتين، في زمان واحد، ولكن في مكانين متباعدين، وتتوالى هذه الانتقالات المتوازية الصورة الاتية.

«وصف العم شاهين»
وصف العم النوخذة
وصف العم شاهين
وصف العم النوخذة
وصف العم شاهين
وصف العم النوخذة
«وصف اللقاء بينهما»[٤٨]

كما يلمس توازي الوقائع في الفصل الرابع عشرة من الرواية، وهو مخصص لوصف، جولة يقوم بها كل من النقيب الطيار قحطان والملازم الاول فاضل، بطائرتهما في سماء مدينة البصرة، ويستهل بالصورة الاتية:

«على ضفتي الشط الكبير تمتد غابات النخيل مثل ابسطة خضراء البساتين، الجسور العديدة والقناطر المصنوعة من جذوع النخيل، الشوارع التي تخترق الاخضرار، مثل ثعابين رمادية، اسطح المنازل والاسواق، والبواخر الراسية منذ زمن، والرافعات الساكنات، والارصفة الحزينة»[٤٩]

يلاحظ ان هذا النص، يتضمن عناصر اساسية، لبناء مشهد تتوازى فيه العناصر الموصوفة، ولا تجمعها الا رؤية الشخصية المحلقة بطائرتها بالسماء.

وتتطور حركة المشهد، فتقدم صورة شاملة للاماكن متباعدة، في زمان واحد هي: شط العرب، جبل سنام، بناية الجامعة، ساحة سعد، سايلو الحبوب»[٥٠]. وتتابع الرؤية نفسها، حركة «بحرين» وطالباتها في المدرسة[٣]، وتعود لمتابعة، بعض اقسام المدينة[٥١].

ولعل اوضح صورة لهذا البناء، في رواية «بوابة البحر» تبدو في الفصل الاول من الرواية، حيث تحتشد وقائع كثيرة متزامنة في حدوثها، وهي تصف مدينة «الفاو» اثر تعرضها لقصف معاد شديد، في الايام الاولى للحرب، مما يؤدي الى تهجير اهلها، بصورة شاملة، اذ يحاول هذا الفصل، تقديم صورة كلية لاجزاء المدينة، وهي تتعرض للقصف المعادي: ويبدا الفصل في الصورة الاتية:

«صافرات الانذار تعوي بصوت ممطوط في اماكن مختلفة من المدينة الصغيرة، صافرة الارصفة القديمة، صافرة المنطقة السكنية لعمال الموانىء الكائنة في اعلى بناية المدرسة الابتدائية، صافرة اتحاد الشباب[٥٢]. ثم يتجزأ الفصل الى مشاهد متزامنة، لا يتجاوز بعضها سوى اسطر قليلة، او حوارات منقطعة عن سياقها، لشخصيات مجهولة منتخبة من بين الاهالي المهجرين، وهي تصور حالة الفزع المهيمن على السكان النازحين كما ياتي:

ـ وصف حركة اقدام عسكرية
ـ وصف عيون الاطفال والنساء، وهم ينظرون الى السماء
ـ وصف الاشجار الصامتة.
ـ تقدم الجنود لاخلاء الجرحى
ـ الاطفال في الروضة يرتلون بعضاً من ايات القرآن الكريم
ـ سقوط احدى القذائف في ساحة المرساة.
ـ سقوط قذائف اخر في طرف المدينة.
ـ الرد على القصف المعادي.
ـ عبود النوخذة يتذكر البحر.
ـ سيارات عسكرية ومدينة تحتمي من القصف
ـ عبود النوخذة يناجي نفسه.
ـ عبود النوخذة يستحضر استشهاد فردوس في الصباح.
ـ عبود النوخذة يتذكر البحر.
ـ نداء من مكبر الصوت يطلب الى المدنيين اخلاء المدينة.

- خروج النساء والاطفال.
- حوارات متداخلة في اماكن مجهولة من المدينة.
- مشهد عملية اخلاء المدنيين.
- حوار بين شخصية كامل وشخصية اخرى.
- عبود النوخذة يناجي نفسه.
- نداء يطلب الى المدنيين اخلاء المدينة.
- عبود النوخذة، يستحضر مشاركته في حرب ١٩٤٨.
- عبود النوخذة، يستحضر احدى زياراته الى اليمن.
- عبود النوخذة يستحضر هزيمة الاتراك امام القوات الانكليزية.
- عبود النوخذة يستحضر «دقة الزيادي» ضد الانكليز.
- نداءيطلب الى المدنيين اخلاء المدينة.
- حديث بين مجموعة من الشيوخ.
- الاهالي يغادرون المدينة.
- كامل يوقف سيارة عسكرية.
- حوار بين كامل وأميرة.
- حوار بين كامل وسائق السيارة.
- سقوط طائرة معادية في شط العرب.
- كامل يستحضر صورة الشهيدة فردوس
- عبود النوخذة يحث خطاه صوب «بومه» القديمة في الميناء»[٣٣]

ان البناء المتوازي على مستوى المشهد السردي، في رواية «بوابة البحر» يتطور، ويشكل احد الملامح الاساسية في بناء الحدث في الرواية المذكورة وينجز وظيفة مهمة، اذ يدفع الاحداث مجتمعة في محاولة لحشد اكبر عدد من الوقائع، دون التفريط بمرور الزمن.

وعلى الرغم من افادة البناء المتوازي الذي اعتمدته بعض روايات الحرب التي وقفنا عندها من البنائين المتتابع والمتداخل، فان هذه الافادة لا تلغي تميز استخدام هذا البناء، بل وتفرده في رواية الحرب في العراق.

- ٤ -
البناء المكرر

يصطلح في هذا البحث على البناء الذي تتعدد رواية الحدث الواحد فيه، تبعاً لتعدد الرؤى بـ«البناء المكرر».

لقد عرفت الرواية جملة من التطورات المهمة في السرد والبناء ولعل اهمها ظهور اساليب السرد الحديثة التي اقترنت بالرؤى الذاتية للشخصيات في تقديمها للحدث وللشخصيات. مما ادى الى بروز الرواية التي تعتمد العرض المحايد امام القارىء، نتيجة لتعدد الرؤى التي تقدم مادة هذة الرواية.

ولقد بلغت الاتجاهات الحديثة في فن السرد ذروة تطورها عندما لجأ بعض الروائيين الى تكرار احداث رواياتهم بوساطة الشخصيات الاساسية في تلك الروايات، واهتموا اهتماماً رئيساً بالرؤى ذاتها، ولم يولوا الاحداث ذاتها اهمية كبيرة. بل اولوا الرؤى المتباينة التي تروي تلك الاحداث جل اهتمامهم. وهذا جعل الاحداث تتكرر باطارها العام، لكنها تتباين في بعض التفاصيل، فتتحدد اهمية الحدث بحسب الرؤى التي تقدمه، ومدى علاقة الراوي بذلك الحدث.

اي ان «يروى الحدث الواحد مرات عديدة بتغيير الاسلوب وغالباً باستعمال وجهات نظر مختلفة او حتى باستبدال الراوي الاول للحدث بغيره من شخصيات الحكاية»[٣٥]. ومهد لهذا البناء، الروائي وليم فولكنر ١٨٩٧ - ١٩٦٢، في روايته «الصخب والعنف - ١٩٢٩». وهي تقوم على حكاية واحدة يرويها الاخوة الثلاثة: بنجي وكونتن وجاسن، يقوم كل منهم بعملية القص منها بوساطة رؤيته الخاصة للحدث، اي ان الحدث كان يكرر، نتيجة لتعدد الرؤى. لقد كان كل واحد من «الاخوة الثلاثة يشير الى الحوادث نفسها على الاغلب، ناظرا اليها من زاويته»[٣٦].

وشاع هذا البناء، في تاريخ الرواية، اثر صدور «الرباعية الاسكندرانية» للروائي لورنس داريل - وهذه الرواية، عمل ضخم، يتكون من اربعة اجزاء، نشرت على التوالي، وهي «جوستين - ١٩٥٧» و «بالثازار - ١٩٥٨» و «ماونت اوليف - ١٩٥٨» ، «كليا - ١٩٦٠». وقد اعتمدت البناء المكرر، بحيث كان كل جزء مرآة تنعكس فيه احداث الاجزاء الاخر، اذ «تتعدد الرؤى وتنتقل من رؤية سردية منفردة، وشديدة الخصوصية، الى رؤية اخرى مختلفة، تراقب وتسجل الاحداث نفسها»[٣٧] بحيث يمكن القول، ان «الرباعية الاسكندرانية، ما هي الا حياة واحدة في مرايا متعددة، وان العدسات الموشورية البراقة الممثلة بالشخصيات المتالقة المتفردة، هي التي تعكس هذه الحياة في خيالنا»[٣٨].

لم يستأثر البناء المكرر في رواية الحرب، باهتمام كبير عند الروائيين العراقيين، وربما يعود هذا لسببين اساسيين، الاول كون هذا النمط من البناء مازال جديداً على الرواية العالمية والعربية ولذلك لم يرس اسسا فنية واضحة المعالم، كما في الابنية الاخرى والثاني الصعوبة الفائقة في اعتماد هذا البناء، لانه يقوم فنياً على مبدأ التكرار المتنوع، مما يفسر ندرة من استعان به من الروائيين في العالم، وهم، على قلتهم، يعدون، من المبدعين الكبار في تاريخ الرواية الحديثة. وعلى الرغم من ذلك، فقد اعتمدته بناء لها، اربع روايات من روايات الحرب، هي: «صخب البحر» لعلي خيون، «القمر الصحراوي» لعائد خصباك، و «كثير من العشق.. قليل من الغضب» لمحمد عبد المجيد، و «غرب الكارون» لاسماعيل شاكر، اما رواية «موسيقى الطين» لعبد الجبار داود البصري فيبدو اول وهلة، انها تدخل ضمن هذا البناء، لكنها في الحقيقة ليست منه، لانها لاتقوم على رواية حدث قتل جمرة عبد النبي لحنون الاخرس، اكثر من مرة، انما تقدم تفسيرين متباينين لسبب القتل.

اول الخصائص الفنية للحدث المكرر التي تبرز في رواية الحرب، تكرار الوقائع التي تكون الحدث، وهذه سمة اساسية تلازم هذا البناء، وتميزه من غيره من الابنية الفنية للحدث.

ان الحدث في رواية «صخب البحر» يشيد على مجموع الوقائع التي ترتبط بافراد احد الزوارق العسكرية، وهم يتصدون لقوة بحرية معادية في عرض البحر، تسفر عملية التصدي الى اصابة زورقهم بصاروخ معاد، وانفجاره وضياعهم وسط البحر، عدة ايام، ويستعيد، كل منهم كيفية وقوع الانفجار، ومغادرة الزورق، وجميع المصاعب الجسدية والنفسية

التي لاقوها ابان مدة ضياعهم. اذ يرويها أول مرة، الرائد طارق سعدون، آمر الزورق، ثم يعيدها النائب الضابط جبار سالم ويكررها، مرة ثالثة، العريف احمد صابر، قبيل استشهاده.

وفي رواية «القمر الصحراوي»، يروي يوسف كاظم، كيفية وصول قوة عسكرية عراقية للمشاركة في معارك شرق البصرة، اضافة لمجموعة الفعاليات العسكرية التي يشترك فيها، ويقوم، ايضاً، حميد ناصر، بتكرار الوقائع نفسها، مع اختلاف طفيف، تفرضه طبيعة علاقته ببعض تلك الوقائع.

وفي رواية «كثير من العشق... قليل من الغضب»، تقوم ثلاثة شخصيات هي: الملازم الاول كمال ابراهيم، ورئيس العرفاء كريم باهر، والجندي الاول منصور حسن، برواية حدث واحد، هو هجوم العدو على قاطع سريتهم، وصمود هذه السرية أمام ذلك الهجوم.

وفي رواية «غرب الكارون»، تكرر مجموعة من الشخصيات، انطباعاتها عن كيفية بدء الحرب، وتكرر رواية حدث واحد، هو القصف المعادي لاحد البيوت، الذي يتخذ منه المقاتلون مكانا حصيناً يقاتلون فيه.

وقد افرز تمرار رواية الوقائع اكثر من مرة في هذه الروايات، ثلاث خصائص فنية اخر، ارتبطت به وكانت ايضاً من السمات الفنية البارزة في هذا البناء، وهي:

اولاً: توقف جريان الزمان.

اذ ان تكرار الوقائع، اكثر من مرة، يوقف جريان الزمان الا ما يحدث ضمن مستوى الرؤية الاولى. فالوقائع المروية من قبل النائب الضابط جبار سالم والعريف احمد صابر، تدور ضمن مستوى زمن الوقائع التي رواها الرائد طارق سعدون، ولهذا فان رواية الوقائع نفسها تندغم في زمن الرؤية الاولى، فيتوقف جريان الزمان، ولا يحدث الا اعادة في رواية تلك الوقائع. وتلمس هذه السمة في جميع الروايات المذكورة.

ثانياً: ثبوت المكان وعدم تعدده.

ان وصف الوقائع، يفترض دون شك روايتها وهي تقع في مكان ما. ولما كان التكرار، هو اعادة رواية الوقائع نفسها، لزم الامر، ثبوت المكان، واعادة وصفه من قبل الرؤى التالية للرؤية الاولى، ولهذا يعاد وصف البحر من قبل ثلاث رؤى في «صخب البحر» ويعاد وصف المكان كثيراً، في رواية «غرب الكارون» نتيجة لتعدد الشخصيات. وما يلاحظ في هذا الخصوص ان الرؤى المتكررة، لاتضيف ملامح جديدة للمكان الذي تصفه، فهي تقف عند حدود، تكرار الواقعة.

ثالثاً: ظهور «المقترب السردي للحدث»

نعني بـ«المقترب السردي للحدث» في البناء المكرر، وتكراره المشهد الموصوف نفسه، اي التقاء الرؤى المختلفة عن مشهد بعينه، وتكراره اكثر من مرة، واذا كان الحدث، في البناء المكرر، يعاد تكراره بحسب الرؤى التي ترويه، فقد لزم ان تلتقي تلك الرؤى على احد المشاهد، وتعيد تكراره ايضاً. وقد تضمنت الروايات المذكورة، عدداً كبيراً من المقتربات السردية للحدث، كما في رواية «كثير من العشق.. قليل من الغضب»:

يقول الملازم الاول كمال ابراهيم

«قلت لرئيس العرفاء كريم باهر:

ـ كونوا يقظين

ـ امرك سيدي[9]

ويكرر ذلك رئيس العرفاء كريم باهر

«قال الملازم الاول كمال ابراهيم

ـ كونوا يقظين

ـ قلت ـ امرك سيدي[10]

ويكرر الامر نفسه الجندي الاول حسن منصور:

«وقال الملازم الاول كمال لرئيس عرفاء كريم

ـ كونوا يقظين.

ـ قال كريم ـ امرك سيدي[11]

ويظهر «المقترب السردي» للحدث، في رواية القمر الصحراوي ايضاً

صاح الشخص الذي يجلس بجوار الفتحة في مؤخرة السيارة

ـ يا اخوان. اين تقع الجبهة الان؟. «.....» قال آمر الحضيرة الذي يجلس امامك مباشرة وهو يتطلع بحثاً عن مناصرين:

ـ اسال الاستاذ يوسف كاظم مدرس الجغرافية، ليبين لك موقع الجبهة على الخارطة[12]

وتتكرر رواية الواقعة نفسها من قبل حميد ناصر:

«سمعت احد الجالسين يقول:

ـ اين تقع الجبهة الان؟. «....» قال آمر الحضيرة وهو يجلس بمواجهتي

ـ اسال الاستاذ يوسف كاظم مدرس الجغرافية، ليبين لك موقع الجبهة على الخارطة[13].

يبلغ التماثل في المقترب السردي حداً كبيراً من التطابق، في رواية «غرب الكارون» بحيث ينعدم تميز الرؤى، وتنتقل الحوارات، والانفعالات نفسها، الى حد ان التكرار يحصل خمس مرات، لوصف احدى الوقائع وهي القصف المعادي للبيت الذي تحتله المجموعة القتالية.

فالواقعة يرويها، اول مرة، آمر المجموعة المقاتل احسان عباس «خيم الصمت في الداخل وبدات اسمع خشخشة الصدور بالشهيق والزفير ثم شقت في جوف الظلام الى سمعي مجدداً الاوراد والادعية من الجوف الكائن هناك بمسافات لا استطيع تقديرها، رفعت رأسي الى الاعلى احسست بدفقات من الهواء تنقض من الاعلى وبقطرات من المطر تدفعها الريح الهابطة تنغرس فوق وجنتي اليسرى فالتصقت بالزاوية اكثر، ودون وعي مني انسلت من فمي مستفسرة.

ـ سالم

قبل ان يؤكد لي كاظم سلامته، جاءتني محتجة، غاضبة صرخة

يختلط فيها الخوف بالاحتجاج، كانها صادرة من اعماق بعيدة:

ـ لنغادر البيت

ـ الى اين؟ صرخت غاضباً

ـ الى بيت ثان

فاجبته بصوت جبار:

ـ لن تخرجا الا مع الانقاض.[14]

ويعيد المقاتل كاظم مراد، رواية الواقعة، بالصورة الاتية:

«عرفت ان القذيفة قد احدثت فجوة في السقف، وقبل ان اجيب احسان الذي سالني وهو يتحسس جسدي عن سلامتي ارتفعت من الداخل صرخة عنيفة ـ لنغادر البيت.

فصرخ آمر المجموعة ـ الى اين؟

ـ الى بيت ثان

فاجابها بصوت جبار ـ لن تغادرا الا مع الانقاض.[15]

ويكرر المقاتل رعد مشاي، الواقعة، مرة ثالثة:

«اهتز البيت بانفجار آخر فاحسست ان كوة حقيقية تربعت في السقف، وان تيارات من الهواء البارد انقضت منه، سمعت صوت آمر المجموعة يسال هاشم (كذا) عن سلامته ولم اسمع الاجابة، فقد كان الدوي حاداً هذه المرة يطرق سمعي، وصرخ صوت من جوف الغرفة الدامس: لنغادر البيت

ـ الى اين؟

ـ الى بيت ثان. اجاب صوت آخر، فانقض صوت آمر المجموعة كالصاعقة:

ـ لن تغادروا الا مع الانقاض[16].

ثم يكرر المقاتل هادي السيد، رواية الواقعة ذاتها، مرة رابعة:

«وفجاة ارتج البيت، فهومت روحي، واطبقت ظهري على الحائط اكثر، اطبقته تماماً وتسربت الى جسدي البرودة الناعمة في آجره، ثم اطبق صمت هزته صرخة.

احمد: ـ لنغادر البيت.

وحين جاء الجواب متسائلاً بنبرة احتجاج: ـ الى اين؟

انسلت من فمي، لا ادري كيف: ـ الى بيت آخر

فجائني الجواب صاعقاً: ـ لن تغادره الا مع الانقاض[17].

ويكرر الواقعة، المقاتل جاسم حسون، مرة خامسة:

«انفجر البيت، فرفعت يدي للاعلى احاذر سقوط السقف على راسي، تطاير الحصى وسمعت صوت ارتطام الشظايا على الارضية وفي الابواب والشبابيك. ومن دون ان اعي كيف خرجت من فمي، صرخت ـ لنغادر البيت.

فجاءتني لاهبة: ـ الى اين؟

ـ الى بيت ثان، قالها هادي، فصفعه برد جبار

ـ لن تخرجا الا مع الانقاض[18]

ويظهر المقترب السردي، للحدث في رواية «صخب البحر» يقول الرائد طارق سعدون:

«اعطيت اوامري بمغادرة الزورق، قذف الجميع بانفسهم الى الماء، ارتدوا «سترة النجاة» «كذا»، وهبطوا مسرعين، طلبت اليهم، قبل ذلك، ان يساعدوا الجرحى، ومضوا يتقون النار[19].

ويعيد رواية، واقعة مغادرة الزورق، النائب الضابط جبار سالم:

«هرعت لاحمل العريف احمد صابر الذي هوى بفعل ارتجاف الزورق، فسالت الرائد طارق سعدون عما حدث، فاجابني بان قذيفة معادية اصابت الاوكار الصاروخية في الزورق، وصدرت الاوامر بالنزول الى الماء»[20].

ويروي الواقعة العريف أحمد صابر، بالصورة الاتية:

«لم اعرف انني جريح، كنت اشعر بخدر يزحف على كتفي كانما علق بها شيء ثقيل، لكن جبار اوقفني حين ابتعدت عن قاعدة الرمي، وسال باستغراب:

ـ ما هذا؟ انت جريح!!

عندها احسست بالالم يفتك بكتفي، وسحبت كتف البدلة لابصر دمي ينحدر الى خاصرتي. كان آمر الزورق يكرر النداء بمغادرة الزورق، وساد لغط يؤكد ان الاوكار الصاروخية قد اصيبت وان الزورق قد ينفجر في اية لحظة»[21].

ويمكن متابعة هذه المقتربات السردية للحدث في البناء المكرر بوصفها احدى السمات الفنية في الروايات المذكورة.

ان تظافر الخصائص الفنية المذكورة، ميز البناء المكرر في رواية الحرب عن غيره من الابنية المذكورة من قبل، واعطاه، تفرداً خاصاً، بكونه نمطاً جديداً من البناء في الرواية العراقية.

الهوامش

١. حركية الابداع، خالدة سعيد ص٢٤٢

٢. البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي في حديث عيسى بن هشام، محمد رشيد ثابت ص٣٨

٣. بناء الرواية، سيزا قاسم ص٣٧

4. Technique of Modern Fiction Tonathan Raban, P.23

٥. بناء الرواية، ادوين موير ص١٢

٦. البنيوية وعلم الاشارة، ترنس هوكز ص٦٠

٧. نظرية البنائية في النقد الادبي، د. صلاح فضل ص٣٢٢

8— . Spotial Form in Narrative, ed. Teffry .R. Smitten, p. 131

٩. الفصيل الثالث، جاسم الرصيف ١: ٨

١٠. اعداد المدفع ١٠٦، هشام الركابي ص٧

١١. ايام الكبرياء، محمد احمد العلي ص٩

١٢. الاستهلال ديناميكية البدايات في النص الروائي، ياسين النصير، الاقلام ع ١١/١٩٨٦ ص٣٩

13. understanding Fiction, Cleanth Brooks and Robert Penn warren p. 602

١٤. اعداد المدفع ص٣٥٥ ـ ٣٥٦

١٥. فن الشعر، ارسطو ص٢٣

١٦. تيار الوعي في الرواية الحديثة، روبرت همفري ص٢٠

17. The story of the Novel, George Watson, p.160

١٨. بناء الرواية، عبد الفتاح عثمان ص٢٩١

١٩. الالسنية والنقد الادبي بين النظرية والممارسة، مدريس ابو ناصر ص٨٥

٢٠. قضايا الرواية الحديثة، جان ريكاردو ص١٦٨

٢١، ٢٢، ٢٣، ٢٤، ٢٥: مكابدات عبدالله العاشق، عبد الخالق الركابي ص٧، ١١٨، ٣٢، ٦٠، ٨٨

٢٦. وشم الدم على حجارة الجبل، محسن الخفاجي ص٦ـ٧

٢٧. هكذا الرجال، مكي زبيبة ص٩ـ١٠

٢٨. دليل الدراسات الاسلوبية، د. جوزيف ميشال شريم ص١٨

٢٩. معجم المصطلحات الادبية المعاصرة، د. سعيد علوش ومعجم المصطلحات العربية في اللغة والادب، مجدي وهبة وكامل المهندس، ومعجم المصطلحات اللغوية والادبية، عليه عزت مادة «الارتجاع الفني».

٣٠. وشم الدم على حجارة الجبل ص٤٣ـ٤٤

31 Dos Passos, ed. Andrew Hook, P.87

٣٢. النقد البنيوي الحديث، د. فؤاد ابو منصور ص١٨٤ وقضايا ادبية نقولا سعادة ص٧٣

٣٣. نظرية البنائية في النقد الازبي ص٣٢٨

٣٤. البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي ص٥٦

٣٥. ٣٦. فلسفة الادب والفن، د. كمال عبد ص٧٣

٣٧. البنية والدلالة، عبد الفتاح ابراهيم ص٢٥

٣٨. مسالية القصة من خلال بعض النظريات الحديثة، رشيد الغزي، مجلة الحياة الثقافية ١٠٤/٦/٩٧٦ ص٣٨

٣٩. الالسنية و النقد الادبي ص١٠٣

٤٠. البنية الدلالة ص١١٨

٤١. صنعة الرواية، برسي لوبوك ص٢٣٩

٤٢. النقد، اسس النقد الادبي الحديث، مارك شورر واخرون ٢: ٢٥٦

٤٣. مدام بوفاري، فلوبير، الفصل الثامن

٤٤. فلوبير، فكتور برومبير ص ٥٦ـ ٥٧

٤٥. عوليس، جويس، الفصل العاشر.

46. Tames Toyce, Mathew Hodgart, P.98

47. Tames Toyce: The Citi Zenand the Artist, Peake, P. 213

٤٨، ٤٩، ٥٠، ٥١، ٥٢، ٥٣، ٥٤: بوابة البحر، رياض الاسدي ص٣٠٥، ٢٢٥، ٢٢٩، ٢٢٥، ٢٣٧

٥٥. مدخل الى نظرية القصة، سمير المرزوقي وجميل شاكر ص٨٧

٥٦. الحرية والطوفان، جبرا ابراهيم جبرا ص٩٣

57. The English Novel: Development In Criticism since Henry Tames. ed. stephen Hazell, P. 128

٥٨، ٥٩، ٦٠: كثير من العشق.. قليل من الغضب محمد عبد المجيد ص١٠، ١٥، ١٩

٦١، ٦٢: القمر الصحراوي، عائد خصباك ص٩ـ١٠، ٨٢ـ٨٣

٦٣، ٦٤، ٦٥، ٦٦، ٦٧: غرب الكارون، اسماعيل شاكر ص٥٧ـ ٦٨، ٧٤، ٨٤، ٩٧ ٦٨، ٦٩، ٧٠: صخب البحر، علي خيون ص١٩، ٥٠، ٩٣

الى ساجدة الموسوي



الام

جواد الحطاب

نَمَتِ الرائحةْ
في عصير الطماطمِ
تبدو الفقاعات – في الطشت – برّاقة
وشخير الخميرةِ – يأتي
اليفاً
ودافيء
النباتات مشغولة بالظلال الأخيرة ،
والشمس ، تجمع اسمالها ، من حبال الغروب
الخريف تثاءبَ ..
القطّ – وحده – جنب القدور ، تمرّغَ في رقدة آمنةْ
... انه لايغيظ كوابيسها

«في ليالي القرىٰ
ينحني فوق نومي البنفسج
وتثغو المشاعل في باب ليلي ، طوال السَنَةْ ..» ..

قاطعتها ، مع الافق ، الطائراتُ
فهرّتْ علىٰ قطّها
:بِشْ
لنوقدْ مصابيحنا في طريق القنابلِ
موت (القنابل) اعمىٰ
اشارت عليها إمرأة
ان تخلّي **«المقادير للواحد الاحد»**
وتنام

الظلام تناسل تحت الظلام
السرير – الفراغ
السرير – السكون
ولاشيء ..
.. احفادها

في الـ **هناك**
.. **هناك** ، تدور المعارك ، قال الصغار لها
واشاروا بعيداً
.. واحفادها في **الهناك**
من خلال النوافذِ ،
لم تر شيئاً ..
ولكنها ، انصتت لزناجير دبّابةٍ قادمةْ

... كيف حال امهات الجنود
... والجنود
... الليالي الطويلات في القصفِ
... والجوع
... والقمصلات المشطّبة
... القمصلات النجيعة بالملحِ ، والاتربةْ

في غدٍ
سوف تدلق ماء الطماطم من طشتها
وتروح **هناك**
لتغسل قمصان احفادها ،
والجنود

من الفجر حتى الفجر ..

تأليف الكاتب السوفيتي : سيار مورافنيك
ترجمها عن الروسية : د . حسن البياتي

شخوص المسرحية :

فيروز عنا ياتوف ـ جندي مكلف .
سيميون نازارينكو (سيما) ـ جندي مكلف .
بوغريبنيف ـ ضابط ، ملازم
شاتروف ـ ضابط صف ، رئيس عرفاء وحدة .
كلتيا .
نادجدا ارخيبوفنا ـ والدة كلتيا .
جنود ...

ـ عربة قطار ، يسافر فيها شبان يافعون دعوا حديثاً لتادية واجب الخدمة العسكرية . على السرير الاسفل لحجرة العربة يجلس كل من رئيس العرفاء شاتروف والجندي المكلف فيروز عنايتوف ـ

فيرزو : ايها الرفيق العريف ، الا تستطيع ان تقول لي ، الى اين نحن مسافرون ؟
شاتروف (برصانة) : استطيع .
فيروز : الى اين ؟
شاتروف : من هنا لا يُرى .
فيروز : انا نفسي اعرف ذلك !
شاتروف : حسنا ، بامكانك اذن ان ترقد مطمئناً .
ـ يجلس فيروز قرب نازارينكو المستلقي على سرير العربة . ـ
فيروز : ارجو المعذرة ، السنت انت سيميون ؟
نازارينكو (ماضغاً) : اي ،نعم !
فيروز : من اين انت ؟
نازارينكو : من اقليم بيلغورودتشينا . رحلت الى المدينة لمواصلة دراستي الجامعية ، غير انني فشلت في اداء امتحان القبول . وكما تعلم ، لم يكن من اللائق ان اعود الى قريتي ، فبقيت اعمل في مدينة بيلغورود .. ثم دعيت للخدمة في الجيش ...
فيروز : لاشك انك قد تكدرت كثيراً .
نازارينكو (يتوقف عن المضغ) : انا ؟ وما الداعي الى الكدر هنا ؟ يالك من انسان غريب الاطوار ! ها ! اثمة مصيبة عظمى ان يفشل المرء في الامتحان ؟! ثم انني استطيع ان اؤدي الامتحان فيما بعد ، اذا اقتضى الامر ذلك . انهي الخدمة العسكرية ثم اتقدم لاداء الامتحان ! (يجلس . يربت على كتف فيروز) انني ، ياصاح ، بعد ان اقضي الخدمة ستكون الابواب كلها مفتوحة امامي ـ واحد (يثني اصبعاً) . ضميري نقي ومرتاح ـ اثنان (يثني اصبعاً اخر) . وباستطاعتي ان اتزوج دون اية عقبات ـ ثلاثة (يثني اصبعاً ثالثاً) .
شاتروف (ينهض واقفاً) : الى الخروج ، تاهبْ !
ـ الجميع يندفعون من اماكنهم . تعتيم . يشتعل النور ـ
ـ الثكنة . ليلاً . يشاهد سريران ، ينام على احدهما نازارينكو وعلى الاخر فيروز . تنطلق اشارة الانذار . يهبان واقفين كلاهما ويرتديان ملابسهما . فيروز يبحث بعصبية واضطراب عن قميصه العسكري ـ
فيروز (قانطاً) : اين اختفى القميص ؟! انني لاذكر تماماً إني قد وضعته هنا ! ايكون هناك ؟ لا ، انني اتذكر بالضبط تماماً انه كان هنا . اف لك !! ياللحظ ! والآن لن يمر الامر دون عقاب (يرتدي معطفه فوق الملابس الداخلية ، يخطف بندقية من المشجب ويجري مسرعاً .)
تعتيم .
يشتعل النور . الفصيلة العسكرية مصطفة بالأمر : «انتبه !» ـ
بوغريبنيف : ايها الرفيق رئيس العرفاء ، بلغوا عن حالة التاهب القتالي لدى الجنود بعد التفقد !

شاتروف (مستعداً) : حاضر ! (مستديراً نحو الجنود .) ازرار المعاطف ، فك !

- الجميع يفكون ازرار معاطفهم . فيروز لايبدي حراكاً - (شاتروف ، رافعاً صوته) ايها المقاتل عناياتوف ! ماذا ، الم تسمع الامر ؟!

فيروز (متلعثماً : سمعت ، ايها الرفيق رئيس العرفاء ... لكنْ ..

شاتروف (مغتاظاً) : دون اية «لكنْ» !

فيروز (مستنداً تارة على هذه الساق واخرى على تلك) : ايها الرفيق رئيس العرفاء ، اسمحوا لي ان ابلغ ...

شاتروف : بلغوا !

فيروز (جامعاً اطراف شجاعته) : ظهر ان قميصي ليس في مكانه ..

شاتروف (محاولاً ان يحفظ ملامح الجد على وجهه) : هكذا اذن .. طيب ، والملابس الداخلية ، اهي في مكانها على الاقل ؟

فيروز (بصوت يكاد لا يسمع) : في مكانها ...

- ضحك شامل -

شاتروف (متقدماً نحو فيروز) : اين قميصك ؟

فيروز (هازاً كتفيه) : ضاع ...

شاتروف : ولكنْ الا تكون قد ازدردته ؟

- يدنو بوغريبنيف -

(شاتروف ، مستعداً امام بوغريبنيف ، يبلغ .) الفصيلة في كامل اهبتها القتالية ، باستثناء المقاتل عناياتوف .

بوغريبنيف : المقاتل عناياتوف ، اربع خطوات ، تقدم ،

فيروز : حاضر ! (مدمدماً ، بجزمته ، يتقدم الى امام .)

بوغريبنيف : المقاتل الذي يرتدي قميصين ، اربع خطوات ، تقدم !

- تمضي برهة من الوقت دونما حركة في الصف ، ثم ينفصل عنه نازارينكو ، نازعاً معطفه سيراً . ينظر حواليه ، باحثاً عن مكان يضع فيه المعطف ، ثم يلقيه تحت الفنار . يبدأ بخلع القميص بجهدٍ -

: كابحاً ابتسامته بصعوبة .) ايها المقاتل نازارينكو ، بلغ عما حدث !

نازارينكو : انا ، ايها الرفيق الملازم ، كنت امس اقوم بواجب الخفارة في المقر .. واذا بي اسمع حديثاً ...

بوغريبنيف (بصرامة) : اجب كما ينبغي . باختصار !

نازارينكو (يستعدّ) : حاضر (بوز) واذا بي اميز ، يعني ، الحديث ... كما قيل سيكون هناك انذار ليلي ... انا ، يعني ، تنبهت للأمر ...

بوغريبنيف : باختصار !

نازارينكو : حاضر !.. (بوز) اذن هكذا ، لقد فكرت ، ما الداعي الى خلع الملابس بعد انتهاء نوبة الخفارة ؟

بوغريبنيف (متبرماً) : باختصار !

نازارينكو : حاضر ، (بوز) إذن هكذا . نمت دون ان اخلع قميصي . وحين وثبت ، عند سماعي صوت انذار ، نسيت هذا الامر . اختطفت اقرب قميص وقع بيدي ولبسته ...

- الجميع يضحكون -

بوغريبنيف (بصرامة) : عناياتوف ، البس قميصك !.. نازارينكو ارتد معطفك ! (مخاطباً شاتروف :) يجري تحقيق بالحادث مع المقاتلين !

- تعتيم . يشتعل الضوء . الثكنة . تشاهد اسرة مفروشة بعناية . السرير الاخير غير مرتب كما ينبغي . يقف الى جانبه كل من فيروز وشاتروف -

فيروز (بارتباك : ماذا ، ايضاً غير صحيح ؟

شاتروف (برزانة) : بلى ، غير صحيح . ستظل تعيد ترتيبه الى ان تتعلم . (ينصرف) .

فيروز (مرتباً الفراش ، بمضض) : اماه ، ياماما ، على الاقل لو كنت علمتني كيف ارتب فراشي ! كنت دائماً تشفقين علي : «لا حاجة بك ياولدي ، انا ساقوم بذلك» ، والان ، انظري الى اين تدور بي شفقتك ! الكل مرتاحون ، اما انا فهذه هي المرة العاشرة التي اعيد ثم اعيد فيها ترتيب هذه البطانية اللعينة !

- يدخل شاتروف -

شاتروف : مستعد

فيروز (مستعداً) : نعم !

شاتروف (بصرامة) : انت لا ترتب شؤونك في مواعيدها ياعناياتوف ! إن يكن الحال غداً ايضاً على هذا المنوال فسوف تلحقك خفارة اضافية (بوز) امس كنت في التدريب بقفاز واحد . اين الاخر ؟

فيروز (باكتئاب) : لايمكنني ان اعرف ، ايها الرفيق رئيس العرفاء ..

شاتروف (متجهماً) : عليك ان تجده حالاً !

فيروز (متنهداً تنهيدة عميقة) : اين ؟ انا لم اضيعه ...

شاتروف : لافرق في ذلك !

فيروز (بأس) : عندها اظل بدون قفاز ...

شاتروف (بصرامة) : غير مسموح . يختل المظهر . فتش عنه فوراً ، اعلم ، ايها الفتى اليافع ، انك لست في صالة عرض ، بل انت هنا في الخدمة العسكرية . اذا كنت فاتر الهمة ، بارد الدم هكذا فسوف تهلك في اول معركة ، دون ان تتمكن من اطلاق رصاصة واحدة (بوز .) اجلس !

فيروز : حاضر !

- يجلسان كلاهما وراء الطاولة -

شاتروف (محدقاً في عيني فيروز) : الا يضايقك ، ايها الرفيق عناياتوف ، وضعك هذا - عدم لياقتك ، عدم انتباهك ، عدم انتظامك ؟ (بوز) اول امس ، بعد الخفارة الليلية ، توجهت للنوم ... (يضحك ضحكة ساخرة) في غرفة التجفيف . امس اضعت قفازك . اليوم انت منشغل طوال الوقت بترتيب واعادة ترتيب فراشك ... ماذا ، ايعني انك قرة عين امك ، طفلها المدلل ؟!

فيروز (بشدة) : لا ! انا لست طفل امه المدلل ! (بوز) مجرد انني مازلت لا اعرف الحياة جيداً .. انا بعد المدرسة ...

شاتروف (باستغراب) : مامعنى «لا اعرف الحياة جيداً» ؟

فيروز (بابتسامة مرة) : يعني الامر ظاهر علي ، مجرد انني لم امرّ بظروف الخدمة العسكرية ...

شاتروف (ينظر بعض الوقت الى فيروز . يتلطف تعبير وجهه . يخرج من حقيبة الميدان قفازين جديدين ، يمدهما نحو فيروز) : اذا فقدتهما

ثانية فسوف نعاقبك !

فيروز (يثب من مكانه) : حاضر !

شاتروف (برقة) : عناياتوف ، اذا كان صعباً عليك ... اذا كانت امور التدريب لاتسير على مايرام ، لربما نتوقف عنها حيناً من الوقت ؟ ستقوم بمساعدتي ...

فيروز (هازاً راسه) : كلا ، ايها الرفيق رئيس العرفاء ، لقد دعيت الى الجيش ، يعني يجب ان اغدو جندياً حقيقياً !

شاتروف (محولاً عنه وجهه) : اسمح بالنوم حتى الغداء ...

ـ فيروز لايتحرك من مكانه ـ

(بصوت خافت :) نفذ الامر !

ـ تعتيم .

يشتعل الضوء . غرفة التدريبات . فيروز ينظف بندقية . يحاول ان يستلّ قضيب التنظيف ، لكنه لا يتمكن من ذلك باية حال . بوغريبنيف يراقبه ، ثم يدنو منه ، يمسك بيد فيروز ـ!

بوغريبنيف : ماذا ، هل تتصور ان يديك ، تمسكان قلماً ؟ هات ناولني البندقية ! (يسحب القضيب بسهولة .) انك ضعيف من الناحية البدنية ، ياعناياتوف ، لكنك في المناورات ظهرت بمظهر حسن جـ ... جداً . (يبتسم .) كنت مقداماً ، حاذقاً ، فطناً . كيف استطعت ، مثلاً ، ان تحدس ان القيام ، اثناء التعرض ، بوثبات قصيرة من مخبأ الى مخبأ ، هو اكثر نفعاً من الجري المكشوف على الساحة ؟

فيروز ((مرتبكاً) : ماكنت لاحدس ، ايها الرفيق الملازم ، لكن شقيقي نيغمات الذي شارك في الحرب ، شرح لي كيف يجب التصرف اثناء القتال لكيلا تصبح هدفاً مناسباً للعدو .

بوغريبنيف (متاملاً) : نعم ، واضح ان رفاقك لم ياخذوا هذا الامر بنظر الاعتبار (يوز) لقد استطعت ان تضمن لنفسك موقعاً آمناً ...

فيروز (متحمساً) : لقد شعرت بفرح عظيم جداً عندما تقدمت زاحفاً حتى الربية القصية ! ومن هناك الى السقيفة ، حيث «الاعداء» ، وكان من الممكن تماماً ان انالهم بقنبلة ...

بوغريبنيف (متلقفاً القنبلة) : هكذا بالضبط ، لكنك رميت القنبلة بشكل غير صحيح ! (يوز) الم تجرب يوماً ان تقذف بقنبلة ، ان تطلق رصاصة من بندقية ؟ مع ان شقيقي قال لي غير مرة : «اذهب الى ميدان الرمي ، تعلم الرماية !» اما انا فكنت اجيبه : «لست على استعداد لان اوجه اية رصاصة الى اي انسان ابداً ، ولذا فلن اتعلم الرماية !» وها انذا الان ادفع الثمن ... بوغريبنيف (يدنو من المشجب ، يتناول بندقية ، يتفقد الرقم) : هذه البندقية المرقمة ثلاثة الاف وست مئة وتسعة وثلاثون ، يطلق منها الرصاص افضل رامٍ في السرية ـ فاسيل تيريشينكو . كان يصيب ، كقاعدة ، تسعة او عشرة . (بتاثر) : اليك هذه البندقية ... انك مقاتل مثابر ، جاد . آمل ان تصبح خلفاً جديراً لفاسيل . واحفظ ذلك في ذاكرتك (مواصلاً الكلام بوقفات :) المهم هو ليس المعطيات الجسمانية الطبيعية ، بل المثابرة والاصرار ، الرغبة والارادة في تحقيق النصر .

فيروز (يستلم البندقية بعناية) : شكراً ، ايها الرفيق الملازم ! سوف اسعى جاهداً لتبرير الثقة !

بوغريبنيف : سوف تتدرب عندي . انا الان اقوم بتدريب المقاتلين يومي الثلاثاء والخميس من كل اسبوع . تعال يوم الثلاثاء المقبل .

فيروز (متلفتاً) : اخشى ان يضحك الشبان مني ...

بوغريبنيف (مبتسماً) : لا عليك ! من يضحك اخيراً يضحك كثيراً . سوف نرى بعد ، من على من سيضحك . (يوز) اذن فانا بانتظارك !

ـ تعتيم . يشتعل الضوء . مقبرة القرية . الفصل شتاء . فيروز ، ماسكاً مزالج الجليد خلف كتفيه ، يسير نحو مسلة الجندي ـ

فيروز (يقرا) : ماكـ ... سيم .. تشوك ... فاديتسيف ... وهنا من ؟ (يوز) آه ! إينو ... إينو .. زيم ... تسيف ... اريهوف ... بيريدزه ... ناليفايكو ... سميرنوف ... ساركيسيان ... ما اكثر اولئك الذين قتلوا دفاعاً عن قرية نيكولو ـ مالتسي الصغيرة ! (ينزع قبعته) لكن قبرشوكور ـ اكا ليس بين بقية القبور . مع انه قتل في هذه البقاع ! (يوز) . ماذا اقول لهم في البيت ؟ لم اتمكن من العثور على قبر اخي ! (يبدا يتقفع من البرد ، يضع قبعته على راسه . ولكن علي ان اذهب ... لاريب في انهم ينتظرونني ... كيف الخروج من هنا على هذه المزالج اللعينة ؟!

ـ يظهر بوغريبنيف ـ

بوغريبنيف (مستغرباً) : ايها المقاتل عناياتوف ، ماذا تعمل هنا ؟! ها قد مضت ساعتان والجميع بانتظارك .

فيروز : ارجو المعذرة ، ايها الرفيق المرزم ، يبدو انني قد ضللت السبيل ...

بوغريبنيف (بحدّة) : ماذا يعني «يبدو انني قد ضللت السبيل ؟» كان من الواجب عليك ان تتابع السير خلف رفاقك . ستقوم بتادية خفارة اضافية !

فيروز : شكراً ، ايها الرفيق الملازم !

بوغريبنيف : هيا أسرع ! لقد ادركنا الوقت ! لكن لماذا لاتستعمل المزالج الجليدية ؟

ـ فيروز ساكت ـ

عجباً ! ارى انك والمزالج لستما على وفاق ! اليس كذلك ، ايها الرفيق عناياتوف ؟

فيروز : واين كان لي ان اتعلم التزلج على الجليد ، ايها الرفيق الملازم ؟ ان الثلج عندنا في اوزبكستان لايظهر طوال العام تقريباً ... ننتظره كضيف عزيز حتى في راس السنة .

بوغريبنيف (بلطف) : طبعاً ، انا ادرك ، يافيروز ، انك لست مذنباً (يوز) لكن ليس في اليد حيلة ، انها الظروف ! بيد ان ذلك لايخفف من الامر ! اسمع ... ان المقاتل يجب حتماً ان يتمكن من التزلج على الجليد . هذا ضروري جداً في ظروف الشتاء (بحزم) انت نفسك تعرف ذلك حق المعرفة . عليك ان تتدرب على التزلج ، (يوز) . غداً استراحة ؟ من الافضل ان لاتنزل الى المدينة . (مبتسماً) سنتمتع بالراحة في نزهة تزلجية !... تعال غداً الى مرتفعات نيكيتين . اتعرف اين هي ؟

فيروز (بتنهيدة) : اعرف .

بوغريبنيف : اذن رائع !

ـ تعتيم .

يشتعل الضوء . نهار شتوي مشمس . كاتيا وبوغريبنيف كل منهما مع مزلاجيه . يظهر فيروز حاملاً مزلاجيه ـ

بوغريبنيف (مبتهجاً) : ها انت قد جئت ، على كلّ !

فيروز (مستعداً) : تنفيذاً لامركم ...

بوغريبنيف : استرح ! نحن اليوم في اجازة .خذ حريتك ـ كاتيا ، اقدم اليك فيروز عناياتوف ، افضل رامٍ عندنا ...

ـ فيروز يحاول ان يعترض ـ

كاتيا (تنزع قفازها ، تمديدها) : تسرني جداً معرفتك . كاتيا .

بوغريبنيف : فيروز قدم الينا من مدينة طاشقند التي لم يطلقوا عليها اسم مدينة الشمس عبثاً . هناك لاينزل عندهم الثلج تقريباً ، اما التزلج فعدم وجوده امر مفروغ منه .

كاتيا (تفكر) : كنت اعرف شخصاً من طاشقند ...

فيروز (منتعشاً) : من اين ؟ وهل كان يخدم في الجيش هنا ؟

كاتيا : لـ ... لا .كان يحارب هنا .

ـ فيروز ينظر الى كاتيا باهتمام ـ

ايه ، مالنا نقف هكذا في دوامة من الكدر والاكتئاب ؟! انْ نتزلج يعني انْ نتزلج ! (ترمي فيروز بكمشة من الثلج) اتلحق بي على المزلاج ؟ (تضحك بصوت عالٍ :) ايها الملازم ! سوف اعلم جنديك التزلج على الجليد .

فيروز (بحرارة) : آه لو كانت هنا خيول ! لاستطعنا اذن عندها ان نتبارى واياك على صهواتها !

كاتيا (وهي تضرب فيروز ـ مازحة ـ بعصا المزلاج على كتفه) : اما الان فخير لنا ان نسير على اقدامنا .

فيروز : وما ذلك المتراس قرب شجرة البتولا تلك ؟

كاتيا (بصوت خافت) : انه ضريح . لقد همت المزرعة التعاونية الاشتراكية بان تنشيء هنا عزبة ، لكن ماما راجعت المنظمة واستطاعت ان تحقق سعيها الى انشاء العزبة في مكان اخر . (بوز) اخبرتهم بان في هذا الموضع يرقد جندي بطل ، وان شجرة البتولا تقف كنصب تذكاري للشهيد ..

ـ صمت جليل يلف الجميع ـ

فيروز (بتاثر) : وذلك الذي من طاشقند ، هل قتل هنا بالذات ؟ من المهم جداً بالنسبة لي ان اعرف ...

كاتيا (بوز) هذا القتيل ، اهو قريبك ، يافيروز ؟

فيروز (بهمس) : انه الرفيق شقيقي . (ناظراً بضراعة الى بوغريبنيف :) ايها الرفيق الملازم ، الا يمكنني ان اجري الى شجرة البتولا هذه ؟

بوغريبنيف (ينظر في ساعته . برقة) : الوقت ...

كاتيا: ان الوقت متاخر اليوم . لن نلحق . علي ان اعود الى البيت . نذهب في يوم اخر .

ـ تعتيم .

يشتعل الضوء . الفصل ربيع . الجنود في كامل زيهم وتجهيزاتهم الخاصة بالمسيرات العسكرية ، مع معاطف مرزومة ، مجارف ، بنادق ، اكياس للوازم ... يسيرون على طريق معبد . في المقدمة كل من فيروز ونازارينكو ـ

فيروز (رافعاً خطاه بصعوبة ، يدفع نازارينكو دفعاً خفيفاً) : لاتخف ، سيما !

نازارينكو (متهيئاً للبكاء) : قدماي لاتسيران ! ساكبو الان هاهنا ، من الحافة ، ولن اقوم . لن اقوم ! وليسحبني رئيس العرفاء من ساقي سحباً ... ظمآن ! من لي بمغرفة ماء بارد من بئرنا !....

فيروز : ايه ، ماذا دهاك ، ياسيما ! (يمسح الرشح) . لاينبغي لنا ان نشرب الان باية حال من الاحوال . اذكر ان اخي حدثنا قائلاً : «عندما كنا نقوم ، بمسيرة بعيدة المدى لم نشرب ماءً ابداً . ما ان اطفات ظماك حتى راح جسمك يتخشب ، يداك ورجلاك يكففن جميعاً عن الامتثال لامرك . يجب ان تمص قطعة من السكر . انه يمنحك القوة» . (مرة اخرى يمسح الرشح) . هل لديك سكر ؟

نازارينكو (باكتئاب) : لقد اتيت على حصتي منذ محطة الاستراحة الاولى .

فيروز (يخرج بعض السكر) : هاك خذ قطعتين .

نازارينكو (يدفع خلف كل وجنة بقطعة ، ناطقاً حرف السين شيناً) : شكراً .عما قريب شتكون هنك نقطة اشتراحة . عند النهر . هو ذاك يتلالا من جهة اليشار .

ـ يسمع صوت بوغريبنيف : «سرية ، ورد امر باحتلال الضفة المقابلة . الجسر مدمر . ستعبر النهر خوضاً !»ـ

فيروز (بأسى) : اليك اذن نقطة الاستراحة !

نازارينكو (واثباً من اثر الاستياء) : كيف يكون مدمراً ؟! يالها من حياة مرحة ! جسر تسيليخون يعد مدمراً ! إن الملازم ليس على صواب !... يجب ان يقال له ذلك . (يحاول ان يجري) .

ـ تعتيم .

يشتعل النور . الضفة المغطاة بالمستنقعات من النهر ، يدخل كل من بوغريبنيف وشاتروف ـ

بوغريبنيف (مستلاً مسدسه من غمده) : سرية ! ورائي ! (يختفي خلف الكواليس) .

شاتروف : فصيلة ، الى الامام تقدم !

ـ فيروز يدخل راكضاً ويرمي بنفسه نحو النهر . يجري خلفه نازارينكو ـ

فيروز (يحاول ان ينتزع رجليه من المستنقع) • آه ، حتى حافة الماء وكل شيء في متناول اليد ، اما انا ...

نازارينكو (يمد يديه) : هات كفك !

فيروز (مسروراً) : شكراً ياصديق ! وانت ، كيف احوالك انت ؟ لربما استطيع التغلب بنفسي على هذه العقبة ؟

نازارينكو (بزعل) : افٍ لك ! هات يدك ، ايها الأبيليس ! بعد كل هذا ويتشدق ! (ينتشل فيروز) .

فيروز (قائماً بجهد يائس) : افٍ ! خرجت ! خلاص ، ياله من نهير لعين ، كل الانهار المحلية ضفافها رملية ، اما هنا فطمي شامل .

ـ يختفيان وراء الكواليس ، وقد رفع منهما بندقيته الى اعلى راسه ـ

ـ تعتيم

يشتعل الضوء . نقطة استراحة على ضفة النهر . فيروز واقف فوق النار . نلزارنكو مستلقٍ ، وقد وضع معطفه تحت راسه ـ

شاتروف (مقترباً) : ماأروعكم من شبان مقدامين ! لقد تجليتم حقاً . لم يبق الان سوى ان يعلن الشكر لسريتنا .
انا انت يافيروز فبطل بحق !...

فيروز (مبتسماً) : يعني انا لست طفل امه المدلل ؟

شاتروف (خازراً غينيه بدهاء) : اسحب كلماتي الى موضعها ، مع انني اعف عن عمل شيء يأباه ضميري . ماكان ، كان ! لكنْ اعترف ، مشوش البال كنت ؟

فيروز (بتعثر) : كنت ...

شاتروف : عديم الحول كنت ؟

فيروز (مشمشماً) : حسناً .. كنت .

شاتروف : كتكوتاً واهناً كنت ؟

فيروز (متلوياً في مكانه(: ليس يعني .. لكنْ عموماً يعني ..

شاتروف (بظفر) : هكذا اذن ! طاقم كامل لطفل امه المدلل . والآن ؟ ها انك قد غدوت رجلاً حقيقياً ! (يربت على كتف فيروز .) يالك ! انظر الى كتفيك كيف توسعتا ، وتصلبتا ، والى صدرك كيف امتلا وبرز ! هل نسيت ؟ كان نطاقك دائماً متدلياً ، الله اعلم اين !... الكتافيتان قائمتان بشكل نافر ، والمتن اشبه بصنارة صيد !...

ـ نلزارينكو يضحك . فيروز يحول وجهه مرتبكاً ـ يضاف الى ذلك ان هذا رابع شكر تناله . الان حينما نعود يجب ان يمنحوك اياه ويمنحوا صديقك ايضاً (يومىء الى سيميون) الشكر على الثبات ورباطة الجاش اثناء القيام باجتياز الحاجز المائي .·. (ينظر وراء الكواليس .) ها قد حضر الطعام وجبتين لكل من عناياتوف ونازارينكو !

فيروز (ملوحاً بيده) : شكراً ، ايها الرفيق رئيس العرفاء ! غير انني لن اكون قادراً حتى على اكل وجبة واحدة .

نازارينكو (بكآبة) : شكرا ! لكنني انا ايضاً لارغبة لي في الاكل . لست ادري لماذا . انا نفسي لا افهم ماذا جرى لي ! (يتنهد) . ما اتعسني ! انها المرة الاولى التي تنسد فيها شهيتي للطعام . لم يحصل لي مثل هذا ابداً ، منذ ملوعيت الحياة . يالسوء حظي !

ـ فيروز وشاتروف يضحكان ـ

ـ تعتيم ـ يشتعل الضوء . شجرة بتولا وحيدة . تحتها ضريح . يقف كل من كاتيا وفيروز حاسري الراس ـ

فيروز (يقرا) : «الى المقاتل شوريك . من سكان قرية نيكولو ـ ما التسي . ناديجدا ارخيبوفنا مالتسيفا» . (يوز) كاتيا ، هل يوجد في القرية من يعرف قصة هذا القبر ؟

كاتيا : كان من الافضل لك ان تسال ، هل يوجد من لايعرف ...

فيروز : حسناً ، انت مثلاً . ماذا يمكنك ان تعرفي ؟

كاتيا : شجرة البتولا هذه غرستها امي .

فيروز (يمسك يدها) : كيف حدث ذلك ؟ كاتينكا ، حدثيني عن هذا المقاتل !

كاتيا : لم يكونوا يدعونه شوريك ، وانما بشكل اخر ... ولم يكن روسياً ... لكن امي كانت تناديه بهذا الاسم . ماما تحتفظ بصورته .

ـ قطع ـ

فيروز (بصوت خافت) : يعني انه كان على قيد الحياة يوم راته والدتك ؟

كاتيا : اجل ، بقيت امي ساهرة على رعايته طوال اسبوعين . عندما كان يعالج سكرات الموت رجانا ان لا نخبر ذويه ...
قال انه من الافضل ان يظل مفقوداً منقطع الاخبار .

ـ قطع ـ

فيروز (باسى) : ان والدتي تترك ، حتى الان ، الباب مفتوحاً ليل نهار ... (يوز) كاتينكا ، كيف حدث ذلك كله ؟ فان اخي قد قتل في مكان ماقريب من هنا (مستعجلاً) اجل ! اجل !...

كاتيا : ثلاثة من رجال مخابراتنا مكثوا في الطاحونة . ارتاب الفاشست في ان هناك شيئاً ماغير طبيعي ، فراحوا يطلقون النار على الطاحونة . وفي ذلك الحين بدات ليلاً معركة ضارية ، تمكنت فيها قواتنا من ان تشق طريقها الى الضفة اليمنى من الفولغا ، نحو مدينة كالينين . (يوز) قبل الحرب كان والدي يعمل في الطاحونة . وكانت والدتي تعرف كل وهدة صغيرة هنا . عندما هدا القتال تسللت ماما الى الطاحونة ... (تدير وجهها ، مخفية دموعها) .

كاتيا : حين وصلت ماما الى الطاحونة سمعت انات شخص ما . اقتربت ببطء ، فاذا بها ترى امامها رجلاً قاتم الشعر ، مفحّم الملابس قد تمدد على الارض ، فاقداً الوعي ...

ـ قطع ـ

حملت بنفسها حتى وصلت به ، بعد جهد جهيد ، الى بيتنا . اضجعته على الفراش ، ثم راحت تطلي المواضع المحروقة من جسمه باللبن الرائب ... في اليوم الرابع ، استعاد الجريح وعيه . (يوز) سال عن جزمته ، حيث كانت له بعض الوثائق المخباة هناك ـ رسالة الى امه ، وتصوير شمسي .

ـ قطع ـ

لم يكن ثمة اطباء في القرية او آنذاك . على حين كان المقاتل مصاباً ـ عدا الحروق ـ بجرح بليغ في صدره ... مرت ثلاثة ايام اخرى . بدا ان المقاتل الجريح قد خفت حَالته بعض الشيء .

استدعى والدتي وقال لها : «لا تبعثوا برسالتي» . لقد سرت امي سروراً عظيماً ! غير ان الجريح فارق الحياة مع انبثاق الفجر ... فلنذهب ! من الصعب جداً على والدتي ان تستعيد الذكريات ، لكن يلزمك ان تعرف .

فيروز (بصوت خافت) : فلنذهب !...

ـ تعتيم ... يشتعل الضوء . منزل ريفي . اثاث متواضع . صور على الجدار . عند المنضدة ناديجدا ارخيبوفنا تخيط . يدخل كل من كاتيا وفيروز .

كاتيا : ماما ، اقدم اليك المقاتل فيروز . هو من طاشقند . يخدم الان في

القطعات العسكرية الرابضة هنا .

ناديجدا ارخيبوفنا (ناهضة) : مرحباً بك ! تفضل بالجلوس رجاء ! اسرعي يابنيتي الى مخزن المؤونة ، اجلبي بعض الشحم والبيض وبعض الخيار المملح هناك في الوعاء ...

فيروز (ملوحاً بيده) : لاحاجة ، لاحاجة ! انا لن امكث سوى بضع لحظات . فقط يهمني لو عرفت ... (ينظر الى كاتيا) .

كاتيا : ماما ، هو على عجلة من امره . فقد آن اوان عودته الى وحدته .

ماما ، هل تدرين ، لقد حدثته عن شوريك ... هو يعتقد بانه شقيقه ...

ناديجدا ارخيبوفنا (صامتة برهة) : حسناً ... (تدنو من صوان الملابس ذي الادراج ، تتناول علبة ، تستل منها بضع ورقات مصفرة وصورة باهتة اللون . تتوجه بالحديث نحو فيروز :) خذ ياولدي . لقد صنت كل مابقي من شوريك . اما هو فلم استطع ان احتفظ به حيا ... لم تكن عندنا هنا اية ادوية ، في حين كانت هناك رصاصة قد استقرت في رئته ، كان من المريع النظر الى الحروق التي غطت جسمه (تتنهد تنهيدة عميقة .) يعني ، الحروق انا نفسي عالجتها بوسائلنا القروية .. لكن الصدر الذي نفذ اليه الرصاص ... (بوز) اليك الرسالة والصورة !

فيروز (يتناول الصورة) : اجل . انه هو

ـ قطع ـ

لن آخذ شيئاً ، لا الصورة ولا الرسالة . لاينبغي تحطيم قلب الوالدة . يكفيها الذي كابدته ...

ـ ناديجدا ارخيبوفنا تخطو ، في حالة من التأثر والانفعال ، نحو فيروز . تعانقه وتقبله ـ

سوف اكتب اليها : «امي العزيزة ! انني سالم ـ معافى ... ابحث عن شوكور ـ اكا . لقد طفت المقبرة كلها ، لكنني لم اجد له فيها اثراً . يعني لايستوجب البحث عنه فانه قد اجتاز هذه الاماكن خائضاً غمرات الوغى . وهذا كل شيء ..

ـ ناديجدا ارخيبوفنا وكاتيا تنظران الى فيروز ـ

ثم اكتب اليها ايضاً : انني اريد ان اصبح مقاتلاً باسلاً ، جريئاً .. واذا حدثت حرب فسوف اتحمل كل شيء واظل اواصل مسيرة الحياة !

ولدك فيروز .

في أعدادنا القادمة

٣٠ سونيتة - قصائد جديدة - حسب الشيخ جعفر

قراءة جديدة في غربال قديم - دراسة - د . علي شلش

مسرح أستروفسكي - د . ضياء نافع

في نقد الترجمة - تجارب - ترجمة د . حياة شرارة

لقاء مع حقي الشبلي - وثائق

الحرباء أو كلب الجنرال - مسرحية - بدري حسون فريد

علم نفس النقد - دراسة - د . ريكان إبراهيم

ديوان أحمد المجاطي - عرض - طراد الكبيسي

اساتذتي ومقالات اخرى - عرض - عبد المطلب صالح

تجربة المنسي قنديل - عرض - د . صبري حافظ

عصافير النار - شعر من انغولا - ترجمة : محمد الظاهر

الباب المسدود - خوليو كورتزار - ترجمة : نهاد الحايك

تهجد - شعر - رشدي العامل

النموذج - البطل - الشخصية - كوفسكي - ترجمة : علي الحلي

البصرة

محمد الشرفي

المتاريسُ ، واطفالٌ صغار
المتاريس ..
وباقاتٌ من الوردِ المندّى
فوق اهدابِ النهار
المتاريسُ ، وظلُّ الموتِ
يهفو من جدارٍ لجدار
المتاريسُ ..
ولحنُ الفَرحِ القادمِ ينهلُّ
ونجوى الانتصار
كنتُ في البصرةِ ، يابغداد مزهواً
وكانت كبرياءُ الجرحِ من حولي
وامجادُ الفخار
كانت البصرةُ ..
شلالاً من الضوءِ بعيني
واراجيحَ إنبهار

دمَّر الباغون فيها
بعضَ أحجارٍ ، واسْمَنتٍ ، وآجُرٍ ، وما
دمَّروا شيئاً من الكبرِ
على إسمنتها ، او طينها
او في الحجار
قبلاتي لك يابصرةُ
للشَّطِ المدمَّى
قبلاتي لكِ يابغداد
حبي لَكِ حبُّ الفَرَحِ القادمِ
من خلف التهابِ الجمرِ
حبُّ العُرْس القادم
من بين الدَّمار

البصرة

في اخر زيارة للشاعر اليمني محمد الشرفي للبصرة

الفارس .. وسرّ العصر

بشرى البستاني

يبني في الارض جسوراً
ويقيمُ صروحاً ،
يتلو للآتين نشيد الودْ
يشهدُ انكيدو فهو رأىٰ
ينتظر امراة تاتي من بين الغيمْ
مئذنةً ، او تفاحة حلم ..
سيدةً تدعىٰ ماجدة النهرينْ ..
يسري في موكبها قمرُ الكونْ
الفارس يعطيها السرْ
ستَّ ليالٍ ، سبع ،
تسع ..

والوحشُ المسعور يشقّ الغابةْ
ياخمبابا ..
إن كان الأمس ..
خمراً ... فغداً امر ..
ويصولُ الفرسان ..
يختضّ الشجر اليافع ، والبرهان
في كفٍّ تجتثّ الشوكَ ،
وتجتاح الساتر

ياجلجامش ..
سقط الذؤبان على باب الفاو ، وخرّ الثور
وتداعى الليلُ ، وهذا اليوم ..
امرٌ .. فليطلع حقل الورد
ولتنشد ظبياتُ الحارةً .
جبّارٌ هذا الفارسُ ذو باس ..
يعطي كفّاً للنخلِ واخرى للشمسْ
من كفيه يفوح الفجر ،
وتنسربُ الغزلان
تسري في ارجاء عراق الروح :
ان انبسطي ياارض النعمةِ فرشة حبٍّ للجندْ
ياايتها الارضُ انفتحي خيمة وعد

فالفرسان يقودون الزحف براية نصر
عرسٌ يخطف ابصار المنهزمينَ ،
اطلّي ياآبنة آشور
هزّي اركان القبو الهمجيِّ ،
الغابةُ تسكنُ هذي الليلة ..

خمبابا ..
مصروعٌ لم يُبقِ الفجر
إلا اشلاء الشجر المر ..
لكن السعف بكفّ الريح يخطط للآتين

مدناً تسكنها الانهارُ ،
ويطلع نبتُ السرْ
فيها ، ويباهي العصرْ ..

المباحث الاسلوبية عند ابن جني

● د. صاحب أبو جناح

اذا كان ابن جني (ت ٣٩٢هـ) قد عرف عند القدماء من المترجمين والباحثين وعند المحدثين من الدارسين بصفته عالماً لغوياً ونحوياً وباحثاً في الاصوات واللهجات فانه لم يدرس بصفته باحثاً اسلوبياً يتجاوز حدود الكلمة المفردة والجملة القصيرة الى رحاب العبارة المبسوطة والنص الفسيح .(١)

والحق أنّ المسافة بين الدرس اللغويّ والدرس الاسلوبيّ ليست منقطعة وان السبل التي توثق بينهما ليست خفية ولامطموسة . فالدرس الاسلوبي ينمو عند نقطة التماسّ التي تحدث بين النحو البلاغة ، وقديماً قرر إمام البلاغيين عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١هـ) أنّ الاسلوب الذي اضطلع عليه «بالنظم» ليس إلّا ان تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو ، وتعمل على قوانينه واصوله ، وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها وتحفظ الرسوم التي رسمت لك فلا تخل بشيء منها(٢)

والمتّفق عليه عند الدارسين اليوم ان الدرس الاسلوبي ليس غير ثمرة لتزاوج جهود علماء اللغة وجهود دارسي الادب ، وانهم «قادرون سوياً (كذا) على دراسة التعبير ، ومهمتهم ان يمدو الجسور بين النقد وعلم اللغة عن طريق علم الاسلوب فيتجنبوا التجزئة الفاصلة بين اللغة والأدب . واللسانيات تهب ثمار بحثها الى الأسلوبية من حيث هي عمل ينجز على الآثار الأدبية»(٣)

ويتوقع باحثٌ غربيّ «انّ هناك جسوراً ستمدّ بين جهود دارسي الادب وعلماء اللغة ، وانّ اعظم الفرص للقيام بذلك تتجلى في حقل الأسلوبية»(٤) فالاسلوبية كما يفهمها الغربيون «هي رفع الحواجز بين الدرس اللغوي والدرس الأدبي ، وهي بذلك تكون علماً شاملاً للدلالات المكرّسة في جهاز العمل الأدبي»(٥)

ويؤكد هذا المفهوم واحدٌ من ابرز منظّري الاسلوبية الحديثة قائلاً : نحن لاننفك نلح على الصلة العضوية بين الظاهرة الأدبية وحقول الدراسة اللسانيّة محدّدين هذه الصلة على اساس ان اللغة هي القاطع المشترك لدائرتين متداخلتين ، فهي لعلم اللسان موضوع المعرفة وهي للأدب المادّة الخام(٦)

تعريف الأسلوب ومفهومه

الأسلوب في اللغة السطر من النخيل ، وكل طريق ممتد ، والطريق والوجه والمذهب . والاسلوب : الفنّ ، يقال : أخذ فلان في أساليب من القول اي افانين منه (٧).

وهو في الاصطلاح ـ بحسب تعريف ابن خلدون ـ عبارة عن المنوال الذي تُنسج فيه التراكيب او القالب الذي تُفرغ فيه .(٨)

ويعرّفه احمد الشايب بانه طريقة الكتابة والانشاء او طريقة اختيار الالفاظ وتاليفها ، للتعبير بها عن المعاني قصد الايضاح والتاثير . او هو الضرب من النظم والطريقة فيه . او الصورة اللفظية التي يعبر بها عن المعاني أو نظم الكلام وتاليفه لاداء الأفكار وعرض الخيال(٩) .

والواضح ان هذا التعدد في تعريف الأسلوب يعكس صعوبة الامساك بحدود صارمة لمفهومه بصفته ظاهرة انسانية وليس ظاهرة مادية . ومن هنا تعددت مفهوماته ايضاً عند الكتاب بل عند الكاتب الواحد تبعاً لزاوية النظر والرؤية التي يقف عندها الباحث .

فهو عند رولف ساندل : طريقة غير تقليدية في استخدام اللغة تخرج عمّا هو مالوف .(١٠)

وعند فاولر : مجموعة ملاحظات لعدة مقاييس لغويّة ، وشرطه الاساسي وجود اختيارات في لغة ما توضّح نفسها بالنسبة للاختلاف بين مستخدمي اللغة المختلفين .[11]

وعند مدلتون مري ينحصر في ثلاثة جوانب : فالأسلوب فردية متميزّة ، واداة فنية للتعبير ، ومنجز ادبي في اعلى مستوياته . والفرص للخلط بين هذه المفاهيم ـ كما يقول ـ كبيرة .[12]

وعلى هذا يتجلى الأسلوب ـ كما يرى شارل بالي ـ في نجاح المنشيء في تفجير الطاقات التعبيرية الكامنة في صميم اللغة حين تتجاوز وضعها الافرادي الى حيز التركيب والتاليف ، فالاسلوب بهذا هو الاستعمال ذاته ، وكان اللغة مجموعة من الشحنات المعزولة ومهمة الاسلوب وصل بعضها ببعض[13] فصانع الادب ينطلق من لغة موجودة فيبعث فيها لغة وليدة هي لغة الأثر الفني[14] وهذا الذي يقروه الباحثون الغربيون في ايامنا هذه ادركه منذ قرون الامام عبد القاهر الجرجاني حين قرر ان الالفاظ لاتتفاضل من حيث هي الفاظ مجردة ولامن حيث هي كلم مفردة ، وان الالفاظ تثبت لها الفضيلة وخلافها في ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها او ماشبه ذلك ، مما لاتعلق له بصريح اللفظ .

قال : ومّما يشهد لذلك انك ترى الكلمة تروقك وتؤنسك في موضع ثم تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك في موضع آخر [*] فتاليف الكلام على نحو تراعى فيه المناسبة بين اللفظ وقرينه الذي يكمل معناه او يتجانس معه شرط من شروط نجاح العمل الفني ووسيلة من وسائل خلق الفرص المناسبة للتفوق البياني . والاختيار بين الالفاظ هنا ومحاولة انتقاء المناسب منها والتوفيق في ذلك هو جوهر العمل الأسلوبي الذي يفهمه بعضهم على انه اختيار الكاتب لما من شانه ان يخرج بالعبارة عن حيادها وينقلها من درجتها الصفر الى خطاب يتميّز بنفسه[16] . ومفهوم الخلق عند بعض الباحثين في عملية الابداع الانشائي مرتبط بقدرة الانسان على تخليص الكلم من القيود التي يكبّلها بها الاستعمال وتطهيرها ممّا يتراكم عليها من ضبابية الممارسة ، فالابداع إحياء للكلمة بعد نضوبها .[17]

لهذا تعّرف الاسلوبية عملياً بانها علم يعني بدراسة الخصائص اللغوية التي تنتقل بالكلام من مجرد وسيلة إبلاغ عادي الى اداة تاثير فني وتعّرف منهجياً بانها بحث يمكن القاريء من إدراك انتظام خصائص الأسلوب الفني إدراكاً نقدياً ، مع الوعي بما تحققه تلك الخصائص من غايات وظائفية .[18]

وعلى هذا تكون وظيفة اللغة في التشكيل الفني ليس الا بلاغ كما هو الحال في اللغة بمعناها المجرد ، بل هي تجاوز الابلاغ الى الاثارة . وتبرز الأسلوبية في هذا المقام لتعني بدراسة الخصائص اللغوية التي يتحّول بها الخطاب عن سياقه الاخباري الى وظيفته التاثيرية الجمالية كما يقرر جورج مونين[19]

ميدان الدرس الأسلوبي

تتجاوز دائرة الاهتمام عند الباحث الاسلوبي الحدود التي يرسمها النحوي او اللغوي لنفسه ، فاذا كانت الجملة النحويّة هي مركز استقطاب الجهد النحوي ، واهتمام عالم النحو ينصب كما هو معلوم على دراسة التغيّرات الطارئة على اواخر الكلم بسبب اختلاف العوامل الداخلة عليها كما يقرّر النحويون ، كما ينصرف جهد عالم اللغة الى معرفة المفردات ودلالتها وما يسمّى بالغريب خاصّة ، فإن دائرة الباحث الأُسلوبي تتّسع لما هو وراء ذلك من مكوّنات النصّ . ففي الوقت الذي تكون الجملة هي الوحدة القصوى في التحليل اللساني تكون وحدة اوسع هي النصّ باكمله اساساً للتحليل الاسلوبي[20] ومع ذلك فإن «تحليل التراكيب الجملية وتراكيب الوحدات الادنى منزلة[21] هو ضرورة إجرائية كما هو قاعدة اساسية للأسلوبية في الوقت ذاته ، ولكن ينبغي في هذه الحالة النظر الى التراكيب النحوية على ضوء علاقتها بالنصّ كلّه وعلاقتها بالمكوّنات الاخرى للنصّ ، وليس على ضوء علاقتها بالتراكيب المماثلة في نصوص اخرى او في اللغة ككلّ فحسب»[22]

ومن هنا فانّ مهمّة عالم اللسانيات الذي يتعامل مع الأُسلوبية ان يكون مستعّداً ـ كما يقرر بعض الباحثين ـ لوصف نقاط التماسّ بين مستويات الشكل ، اي ان يربط تفاصيل المفردات بتفاصيل النحو ، وتفاصيل النحو بتفاصيل الصوت .[23]

وهذا الذي اهتدى إليه واوصى به باحث غربي معاصر هو بعينه ماتحقّق إنجازه على ايدي متقدّمي لغويّينا ومن بينهم ابو الفتح ابن جنيّ الذي تنبّه الى اثر الاداء الصوتي في

● قصة قصيرة

قالب الحلوى

ديزي الأمير ●

هو :ـ اسكتي الطفل ، بكاؤه صدّع راسي .

هي :ـ انتظر حتى ينتهي قالب الحلوى الذي اعده له

هو :ـ اضربيه ، عنفيه ، اسكتيه باية طريقة ، فانا متعب

هي :ـ وهو كذلك متعب لان امنيته البسيطة طال إنتظاره لها .

هو :ـ انت المتعلمة ، المثقفة ، تربين طفلنا على تلبية كل طلباته ، وعلى حساب إعصابنا !

هي :ـ وحساب إعصابه ...

هو :ـ ماذا يفهم هذا الصغير من تعب الاعصاب .

هي :ـ انه يفهم اكثر منك واكثر مني .

هو :ـ سابكي اذن واصرخ لتتاكدي انني متعب

هي :ـ لن تبكي ولن تصرخ ، انت تعرف انك لاتستطيع هذا .

هو :ـ تتحديني ؟

هي :ـ لا ، بل اخاطبك بالمنطق الواضح .

هو :ـ اسمح لطفل صغير ان يصدعني ! ويُمنع عني الاعتراض ؟

هي :ـ ماوسيلة اعتراضك ؟

هو :ـ صوتي اعلى من صوته .

مي :ـ اتحداك ان تبكي بصوت اعلى من صوت بكائه ، إفعلها ، إبدا .

هو :ـ سابدا من الذي يمنعني ؟

مي :ـ كل شيء حولك ، المفاهيم ، الاعراف ، الناس .

هو :ـ ماهذا الحصار الذي تضربينه حولي ؟

مي :ـ لست انا من يضرب الحصار حولك ، كونك رجلاً ..

يقطعها :ـ نعم البكاء والصراخ للاطفال والنساء .

مي :ـ ليس بالمفهوم الذي تظن

هو :ـ دموع المراة ، وعناد الاطفال تاثيرهما قوي

مي :ـ لايلجا الفرد الى البكاء الا اذا احسَّ انه مغبون ، محجور على طلباته ، فماذا تفعل اذا احسست بذلك ؟

هو :ـ الم ينضج قالب الحلوى ؟

مي :ـ سينضج .

هو :ـ ويسكت الطفل فترة ثم يدق الارض بقدميه طالباً شيئاً آخر وتخافين من نوبة صراخ ، فتلبين ...

تقاطعه :ـ ليس الخوف منه ، بل حقه فيه ، الاطفال وحدهم لهم الحق في الاعتراض ، فلم لانعطيهم حقوقهم ؟ لايلجا احد الى هذا الاسلوب الا اذا احسَّ انه مظلوم

هو :ـ ونحن الكبار ، ماذا نفعل اذا احسسنا بالظلم ؟

مي :ـ نسكت ، نصمت ، نخنق رغباتنا ننيمها ، ننهار عصبياً ..

يقاطعها :ـ ارجوك .. ارجوك إنهي قالب الحلوى .

مي :ـ نعم يجب ان اقدمه لطفلنا كي يسعد .

هو :ـ وانا ؟ كيف اسعد ؟

مي :ـ لن تسعد الا اذا أعترف بحقك في رغباتك

هو :ـ اكاد اجن .. اكاد اختنق ، لاتواجهيني بهذه ..

تقاطعه :ـ تتفق معي اذن ، علينا ان نحقق رغبات الطفولة لانهم يستطيعون الاعلان عن حاجتهم إليها

هو :ـ ونفرح لفرحهم وننسى رغباتنا

مي :ـ لا .. لانستطيع نسيانها ولكننا ، مع الاسف ، لانستطيع البكاء ولا الصراخ ولا .. ولا ..

هو :ـ شجعي طفلنا على سوء الاخلاق ، علميه كيف يسيطر علينا .

مي :ـ لم اعلمه ، ولن اعلمه ، انه يعرف هذا بالفطرة ، ونحن الكبار ، نعرف ذلك ايضاً ولكننا غير قادرين على الجهر فلماذا اخنق رغبته ؟

هو :ـ لاتذكريني بانى لم اعد طفلاً وان حقوقي لاني نضجتُ ، قيدت

مي :ـ افكارك هذه مخيفة هل انت مريض !

هو :ـ الم ينضج قالب الحلو ؟

مي :ـ من ظلمك اليوم ؟

هو :ـ كيف عرفت انني ظُلمت ؟ كيف ؟ كيف ؟

مي :ـ المظلوم ، يصب غضبه على اول ضعيف يصادف

هو :ـ لقد حذفوا اسمي من الوفد

مي :ـ حذفوه ؟ والبحث الذي امضيت الليالي في اعداده ؟

هو :ـ سيلغيه رئيس الوفد الجديد

مي :ـ هذا ظلم : هذه قسوة : هذه إساءة !

هو :ـ اجلبي قالب الحلوى وقدميه بسرعة لطفلنا .

مي :ـ طفلنا ، نام على دموعه منتظراً ، وقالب الحلوى ، إحترق منسيا في الفرن

هو :ـ غضبي احرق قالب الحلوى ، وظلمي انام طفلنا مخذولاً

مي :ـ ماحدث لك فجَّر غضبك ، لم لمْ تقل لي ذلك وانا اناقشك حول امور بسيطة ؟

هو :ـ وصار طفلنا كبش الفداء ..

مي :ـ إهدا الآن وفكر بالنسيان .

هو :ـ كيف انسى ! كيف انسى الحيف الذي لحقني ؟

مي :ـ اذا لم تنس انفجر غضبك اكثر ووقع حريق اكبر من الحياة .

هو :ـ نعم . كل قوالب الحلوى معرضة للحريق

نص ونقد



حميد سعيد

النص

غرفة

شعر حميد سعيد

١- افتح عينيّ
٢- مصابيح الغرفة مطفأة
٣- اغمضها
٤- استحضر ضوءاً يفتح لي افقاً
٥- فاغيّر الوان الجدران
٦- استبدل وجه المراة في اللوحة
٧- ثم اخفف من غلواء الكحل بعينيها ..
٨ اطرد هذا الشبح المتخفي .. خلف شجيرات يابسةٍ
٩- واخطط وجه فتى .. بملامح طيبةٍ
١٠- واقربهُ منها ..
١١- تبتسم المراة .. تخرج من اسرِ اللوحة
١٢- ارقبها ..
١٣- وهي تغير ترتيب اثاث الغرفة
١٤- اسعد بالنور الآتي من نافذةٍ قرب سريري
١٥- اصحو ..
١٦- اضواء كابيةٌ
١٧- الوان نابية
١٨- صحف ..
١٩- وكؤوس فارغة
٢٠- اللوحة فاتحة
٢١- وامراة اللوحة .. تضحك ..
٢٢- هل كانت تسخر من حلمي
٢٣- اغمض عيني ..
٢٤- اعود الى النوم

المشهد المجزأ

مقاربة في قصيدة «غرفة» لحميد سعيد

• ياسين النصير

-١-

تمر القصيدة الغنائية - الذاتية بمراحل تطور بنائية عديدة، هي من صميم تحولاتها الداخلية كي تتخلص من الانطباعية، والمباشرة وفاعلية اللحظة، والموقف المكثف، والانفعال الآني بوهج الباصرة، والرجوع الى الاقرارات الخفية للتجربة المهملة، والركون قدر الامكان في بواطن الحالات. كل هذه المراحل والمفاوز تجاوزتها القصيدة الغنائية - الذاتية، لاالقصيدة الغنائية - الموضوعية، عندما اعتمدت التركيب المشهدي المجزأ، فاقتربت بذلك من فاعلية اللقطات السينمائية المركبة، المتداخلة الازمنة، والمتجاورة الحالات. واضفت على هذا الاقتراب سمة موضوعية - خارجية كمنت في سعة الحركة وفي البناء الهادىء لاجزاء الصورة الكلية. وتركيب المشهد يستوجب من الشاعر كما القاص وكاتب المسرح ان يكون على دراية بفن المونتاج الصوري، حيث التداخل بين لقطات مفترقة هو العملية التركيبية لمشاهد تبدو متنافرة وغير منسجمة. وهذه الحال الشعرية مكنت المخيلة الشعرية الحديثة من الانتقال من موقع الى اخر كما لو انها تجمع فاعليات مفترقة في ازمنة مفترقة هي الاخرى: ولان القصيدة الحديثة تبيح لنفسها الحركة الهادئة المنسابة في حقول ملغومة بالمعارف، وحاولت ان تجرد نفسها من اسلحتها القديمة، اسلحة الانفعال والمباشرة والمعايشة العيانية الخارجية للمدن.

وفي ضوء هذه النقلة للقصيدة الغنائية - الذاتية، امكننا رواية مستويين متصاهرين داخل اي قصيدة من هذا النوع، مستوى الذات المشبعة بتجربة حسية مؤولة الى موضوع، ومثبتة على ماض. ومستوى خارجي - موضوعي او متخيل يفرض لغة متجاورة مع المستوى الذاتي فيبدو وكانه استحضر في لحظة التوافق تلك. بمعنى ادق ثمة تواقف بين احاسيس الشاعر الذاتية المستخلصة من تجربة مالها زمن، واحاسيس المحيط الخارجي لهذه التجربة وكان المحيط استحضر لمحاورته الحادثة في هذه اللحظة بالذات. ولذلك فالقصيدة الغنائية - الذاتية، لاتعيد تجاربها اثناء الكتابة وانما تبنى شهداً لها. تحاول التجسيد عبر العياني، لا الاستلهام لما حدث. ولانها قد نقلت نفسها الى هذا الموقع بجهود معرفية متظافرة امكنها ان تستخلص لنفسها بؤرة مضيئة تتصل بالأسلوب وببناء اللحظة، وبالكلمة الدالة، فمكنت نفسها من ان تنفتح على الدرامية ولو بحدود، وعلى التركيب ولو بحدود ايضاً. وعدت هذه النقلة هي الاكثر تطوراً في بنية مثل هذه القصائد. التركيبية والدرامية في القصيدة الغنائية - الذاتية، مسالة جديدة، ومعقدة ولن تستوى لاي شاعر حديث مالم يشبع تجاربه الشعرية بتمرينات اساس، لعل ياسين طه حافظ وفوزي كريم، ومحمد طالب محمد، وكاظم الحجاج، وحسين عبد اللطيف، من الشعراء الذين فهموا مثل هذه التركيبة المتضمنة في القصيدة الغنائية، بينما بقي الشاعر سامي مهدي وشعراء اخرين ضمن فاعلية القصيدة الغنائية - الذاتية، المكتفية بمناخها المشحون بالحدث الواحد. وقد لاتنفع مثل هذه المقارنات نقدنا بشيء لانها ليست احكاماً، بل اضاءات لما نريد قوله في هذه المقالة، من ان الغنائية - الذاتية فتحت ابوابها على ماهو لغيرها ومكنت اداتها من استيعاب بعض مناخات الدرامية والتركيبة والحوارية، وحاولت ادلجة الموضوع لفاعلية رمزية احياناً، وصيرت لغتها ابعد من افعال النفس المحدودة، وعندما نشخص ظاهرة مثل هذه في شعرنا الحديث، نستطيع القول ان الشعر العراقي بخاصة يستطيع حتى لو انعدمت فاعليته الجماهيرية ان يستوعب متطلبات الجماهيرية فنياً.

ظاهرة اخرى احتوتها القصيدة الغنائية - الذاتية هي احتواؤها على بنية مزدوجة احياناً - بعض قصائد عبد الرحمن طهازي مثلاً - لكن الخطر كل الخطر يكمن في ان يقصد الشاعر اعتماد بنية مزدوجة بدون وعي بان مثل هذه البنية تحتاج الى ماهو مشترك وجذري في موضوعين يدخلان بيت القصيدة وعلى مستوى واحد من الشاعرية والحضور. ولذلك لاتصلح الموضوعات المتشابهه لدرامية الغنائية، ولا

الموضوعات المختلطة كذلك ، بل مايصلح لها هو الموضوعات المفترقة ولكنها المشتركة في لحظة شعر واحد .

وقصيدة «غرفة» لحميد سعيد واحدة من هذه القصائد ذات البنية المزدوجة جرى التالف بين موضوعيها بطريقة انصهارية داخلية في نفس الشاعر فصيرها لغة غنائية - ذاتية تحمل خصائص درامية وحوارية ، وهي عندي منطلق فاعل للشعر الحديث .

-٢-

تتضمن القصيدة اربعة وعشرين سطراً ولا اقول بيتاً تتوزع اطرها على خمسة مقاطع صغيرة .

المقطع الاول ويشتمل على الاسطر الاربعة الاولى .

المقطع الثاني من السطر الخامس وحتى السطر العاشر .

المقطع الثالث من السطر الحادي عشر وحتى السطر الرابع عشر .

المقطع الرابع من السطر الخامس عشر وحتى السطر الثاني والعشرين .

المقطع الخامس من السطر الثالث والشعريسن والرابع والعشرين .

ومسوغات هذا التوزيع فرضة تغير الفاعلية في المبنى الحكائي للقصيدة . المقطع الاول استهلالاًوتحضيراً للمشهد الآتي . المقطع الثاني بدء الفاعلية في التجسيد (الانا) المقطع الثالث فاعلية الآخر (المراة) المقطع الرابع انحسار فاعلية (الانا) ، وبدء فاعلية (الخارج) . المقطع الخامس اقفال المبنى الحكائي . وقد يرى ناقد اخر تقسيماً اخر ، فالقصيدة لاتغلق نفسها على قراءة واحدة .

-٣-

المكان البؤرة

المكان البؤرة في هذه القصيدة هو : اللوحة/ الغرفة . مكان مزدوج البنية . وكلاهما معاً يكونان مكاناً متداخل الايحاءات فالغرفة مظلمة ، وفتاة اللوحة يستبدل وجهها ، كلاهما يتضحان بالضوء ، الغرفة تتغير باستحضار الضوء الذي يفتح افقاً ، واللوحة تتغير باستبدال فتاتها باخرى . ومع المكانين نجد انا الشاعر تستبدل هي الاخرى نومها بيقظتها ، الشيخ بالفتى ، سكون المراة في اللوحة باطلاقها من اسرها . ثبات الغرفة بتغيير ترتيب الاثاث فيها . ومع حركة - المكان المزدوج البنية تتغير فاعلية الراوي . من افتح عيني المغمضتين في ظلام الغرفة الى استحضار الضوء في حلم يقظة ثم الى فاعلية فرضت فعلها المحرك : استحضر ، اغير ، اخفف ، اطرد ، اخطط ، اقرب ، ارقب ، اسعد ... وحركة هذه الزمنية مكانية حيث نجد حركة المكان تبدأ بسكونيته في المقطع الاول ثم الى حركة تمارس فعلها على المكان في المقطع الثاني ثم شمول اللوحة بالحركة نفسها في المقطع الثالث ثم العودة الى ماكان عليه الامر قبل حركة الفاعل في المقطعين التاليين .

هذه الزمنية ابدو مموضعه مكانياً ، وحركتها تدخل في اطار مواكبة شعور الراوي بالحاجة الى تغيير سكونيته ماآلفه .

ولان المكان البؤ رة مزدوج تجده يتناوب الفاعلية . مرة تصبح الغرفة هي المحور المحرك كما في المقطع الاول والمقطع الرابع والخامس ، ومرة تكون اللوحة هي المحور كما في المقطع الثاني والثالث . وهما عينا القصيدة واذا كانت الغرفة ساكنة تمارس عليها الفاعلية ، فان اللوحة متحركة تمارس هي الفاعلية . ولذلك يتم التداخل بين المكانين عبر وعي انا الراوي الذي بدا هنا موزعاً بين راو فاعل المقطع الاول والثاني والخامس ، وراء ساكن في المقطع الثالث والرابع . واذا ماأخذنا المقطعين الثاني والثالث نجد توازي فاعلية الغرفة وفاعلية اللوحة ، حيث الغرفة مكاناً لاحتواء مامن شانه ان يطرد ويستبدل في المقطع الثاني ، وحيث اللوحة مكاناً لاحتواء كل مامن شانه ان يكون فاعلاً في المقطع الثالث . وهذه الازدواجية البنائية جعلت المكان متشظياً ، واسعاً ، يمكن ان يسحب من الداخل - داخل القصيدة - الى الخارج - المجتمع - حيث المرايا عاكسة لحالات اعم ، وحيث الغرفة تؤول مجتمعاً او كياناً عضوياً . وحيث الانا - النائمة - اليقظة - تتحول ضمن حركة المكان المزدوج الفاعلية الى رافضة او ساكنه والى متاملة ، حالمة بمناخ افضل وبضوء لايستحضر من الذاكرة ، وانما يتم بفاعلية الانا .. هذه الميدانية المتسعة لمكان القصيدة جعلت من زمنيها كلها مرتبطة بالانا . ومحدودية الافعال ضمن صيغها البلاغية تتحرك بين مكان فارغ وكؤوس فارغة ولوحة فاتحة ، وامراة ساخرة واضواء كابية ، وبين غرفة مظلمة ولكن مليئة بضوء مستحضر يفضح له سر اللوحة الصامتة والقابضة على امراة لاملامح لها .

لانؤول الشعر خارج اطار المعاناة الحقيقية للشاعر ولكننا، نفترض ان القصيدة الجيدة لاتسكن اللواعج الجنسية المبتذلة ولا الرغبات العابرة . فالغرفة مكان اوسع تضم الراوي واللوحة والمراة والاثاث والحركة التي تغير بها سكونيتها السابقة الى حركيتها اللاحقة . ثم العودة ثانية الى

مابتدات به القصيدة . هذه المعاناة تتم داخل الغرفة ، وقد يكون الحصار الذاتي للانا مجالاً لان يبتدع الشاعر من مالوف الحياة البسيطة كياناً عضوياً يجعل من اشياء الواقع البسيطة رموزاً للعبة شعرية كبيرة والشعر الجيد هو من يكتشف قدره الاشياء البسيطة على احتوائها لتعبيرات شعرية كبيرة .

وفرض المكان المزدوج البنية ، ثنائية واسعة في القصيدة ، تعد التي احتوت حركة الزمن فيها : ويمكن توضيح ذلك بما يلي .

الثنائيات

الفتح عيني	اغمضها
الغرفة المطفأة	الضوء الافق
الوان الغرفة الكابية	الالوان المتغيرة
وجه المراة اللوحة	وجه الامراة الجديدة المستبدل .
عينان بكحل غلواء	عينان بكحل مخفف
شبح متخف	فتى بملامح طيبة
بعد عن اللوحة	تقريب الفتى من اللوحة
جمود المراة	ابتسامتها
سكونها في اسر اللوحة	خورجها الى العالم لتغير من الاثاث والواقع

ثم تبدا حركة السطر (١٤) حيث يتداخل نور خارجي ياتي الغرفة من عالم اخر فاذا به يبعث السعادة والنشوه ، وكانه اعلان على نهاية الحلم .. ثم تبدا القصيدة بعد هذا السطر ، بالتغيير الجذري لما سبق ، وهو ثنائية على مستوى البناء ككل . :

واقع ماقبل الضوء	واقع مابعد الضوء .

وضمن هذا الواقع تنتفى الثنائية ، ويختفي طرفها الفاعل ، حيث تعود الغرفة تمارس ضغطها الشامل على الوعي ، فتعيد ترتيب نفسها من جديد بعدما مستها يد شيطان فاعلة . وها هي الغرفة تعود اسوا مما كانت فلا يملك الا ان يغمض عينيه فوق اغماضته القديمة ليعود الى النوم الذي لم يستيقظ من نومه القديم .. وها هو المشهد كله يحيا ثانية في بعد مكاني مزدوج الظلمة . لان الراوي الذي فتح عينيه في اول القصيدة كان في ظلمة الغرفة ، وعندما اغلقها في نهاية القصيدة عاد الى النوم ، وما النوم الا ظلمة داخل ظلمة اكبر . لاحظ ان عنوان القصيدة نكرة «غرفة» والنكرات تزيد من فاعلية التاويل .

النقطة الجوهرية التي تولدها الثنائيات السابقة كلها ، هو الاحساس المتصاعد بقوة الفراغ . لاحظ الفراغات التالية :

المصابيح المطفأة/ العين المغمضة/ اللوحة القابضة على وجه مزيف/ الشبح المتخفي وراء العمر/ الشجيرات اليابسة/ كل هذه الفراغات قبل المقطع الثالث . وعندما تبدأ الفتاة باعادة تشكيل العالم وفق مايراه الراوي ، تمتلىء الفراغات بما هو ضديد لها ولكن هذه اللحظة لم تستمر الا لاربعة اسطر ثم يعود الفراغ مهيمناً ثانية ولكن بعد ان مرت عليه التجربة ، فيكون فراغاً مضاعفاً ./ اضواء كابية/ الوان نابية/ كؤوس فارغة/ وامراة ساخرة/ ثم عودة لاغماضة العين/ ثم هيمنة النوم ثانية .

والفراغ سلطة معرفية كاشفة لامتلاء الاشياء ، وقوة اداتية يمكنها ان تملأ ماهو فارغ بالفعل . لذلك يأتي في القصيدة معادلاً موضوعياً للغرفة/ اللوحة ، ووحده الذي دفع الشاعرية في هذه القصيدة لان تترك بين قطبين كلاهما سالب .

ـ ٤ ـ

المبنى الحكائي

يتصل المبنى الحكائي بالحبكة ، بمادة الشعر ، وليس شرطاً ان يكون للمبنى الحكائي متن حكائي ، فذلك من شان القصة والرواية ، اما في الشعر فالمتن الحكائي يضعف ويتحول الى سرد شعري ، اسلوبيته معتمدة على الايحاءات والاحالات والاسئلة ؛ ولان الشعر يعتمد القراءة المولدة ، والاحالية ، فالمتن فيها مفسّر اما المبنى فموجود مادامت القصيدة تتحدد باطر تعامل واضحة .

المبنى في هذه القصيدة يعتمد المرتكزات التالية :

١ـ فاعل يمتلك ارادة ـ	الفتح عيني
٢ـ غرفة تمتلك موضوعاً ـ	ظلمة غير اعتيادية
٣ـ لوحة تمتلك احلات ـ	امراة بوجه عادي
٤ـ فراغاً تعود ان يسكن اشياءه ـ	

٥- عالم خارجي منحسر تماماً من القصيدة .
٦- النوم القابض على مفردات السرد .

ومبنى هذه مدياته يمتلك حبكة قصصية مادتها فاعلية الانا المحبطة والمحاطة بالظلمة والفراغ والسكونية ، وما محاولة القصيدة الا كسر حدة هذا الكابوس لكنها تفشل في احداث اي تغيير الا ما احدثته من حركة موضعية في اشياء الغرفة . والشعر الجيد لايفعل اكثر من احداث حركة مولدة داخل عالم كبير ساكن . لان الشاعر لايمتلك الا ادوات معرفة مجردة ، وهو اذ يمارس هذا الدور يكتفي بايقاظ السكون بنفخة هواء ، او لمسة ريشة او صوت مغنى او كلمة موحية . حيث ان الفعل الفني لا يمتلك الا ادواته .

ويمر المبنى الحكائي بثلاثة محطات رئيسة : يبتدىء عندمايرى الراوي امكانيات التغيير . استحضر ضوءاً ، افتح عيني .. وهو في هذه الحال يمثل استهلالاً عادياً ، او تهياة للعرض المشهدي . ثم يتحول مسار المبنى الى الفاعلية فيشترك هو وفتاة اللوحة الجديدة في احداث التغيير ، ثم يعود في المحطة الثالثة الى مابتدأ به قبل القصيدة ، وقد راكم فوق جسد المبنى فاعلية الحكى الشعري . بمعنى ان النهاية لايمكن عدها بداية ثانية مالم نتحسس كلمات القصيدة فيها ، فنعثر بها عندما نتجاوزها الى البداية التالية . هذا المبنى افقي وعمودي ، افقي عندما مارس الراوي رؤية بصرية على اشياء الغرفة وللوحة ، وعمودي عندما تحولت الرؤية الى رؤيا واحاسيس داخلية ، وتغييرات في الوعي .

وتطلب المبنى الحكائي راو من نوع خاص ، ليس سارداً او محايداً وانما راو فاعل ، يساعده راو اخر متعلم - هو فتاة اللوحة - كلامها هنا هو عملها في اشياء الغرفة وفيه .

وتطلب المبنى الحكائي سلسلة من الصور المتصاعدة ، ابتدأت بالمصابيح المطفأة وانتهت بالنوم مروراً بصور عديدة اهمها استبدل امراة اللوحة ، والعين الخفيفة الكحل ، والشاب بدلاً من الشبح ، والضوء الآتي من النافذة ، والاثاث المرتبة . وهذه الصورية المتسلسلة تصنع مشهداً بحركتين كبيرتين : حركة سكون او حركة حركة اكبر - سكون . والثانية اقرب الى المبنى الحكائي للقصيدة حيث البداية متحركة . (افتح)

ويتطلب المبنى الحكائي احكاماً اسلوبياً ، حيث القصيدة مكتفية بذاتها لازيادة فيها الا السطر الثاني والعشرين حيث كان متضمناً السطر الحادي والعشرين ، ووجوده زيادة في الايضاح والتفسير فما بعد المقطع الرابع والذي جسد كابية عالم الغرفة وضحكتها ليس ثمة حاجة للسخرية . فالسخرية موجودة ضمناً ، واكتفاء بناء القصيدة احكام آتٍ من وضوح وصدقها ، لا انشاء فيها ولاتاويلات .

ويتطلب المبنى الحكائي قارئاً من النوع المشارك والاّ فقدت القصيدة - اية قصيدة - سر نجاحها ، فالايصال المضبوط يدلك على مرسل متماسك وعلى قارىء مستوعب . والقصيدة بما لقيته من نقد وتعليق دليل على متانة المبنى الحكائي لها

ويتطلب المبنى الحكائي الجيد شيوع النغمة الشعبية المعلنة والمضمرة في العمل الفني ، وما نعنيه بالنغمة الشعبية ، هو عمق التجربة ، وشيوعها ، وامتثالاتها للغير وقدرتها على التصميم ، وقابليتها على الاحالات واثارة الاسئلة . والشعر الحديث اعتمد النغمة الشعبية اساساً من اسس الحداثة فيه . وفي القصيدة هذه اعتمدت انسيابية ايقاعية ، وعلى تراتب موروثه المالوف . غرفة ولوحة . واقع وتصنيع الواقع فنياً ، ممارسة وتخييل .

ويفترض المبنى الحكائي الجيد امكانية تاويلية ، بمعنى ان الحبكة وعاء للسرد وللغة المضمرة - الرمزية - بوصف القصيدة متوجهه الى قارىء وهي تحمل نوايا تجاه غربلة وعي القارىء وانجازه .

-٥-

الصيانية والتدمير

يفترض الموقف النقدي مسبقاً ان كل عمل ابداعي محكوم بدائرة الصيانية - التدميرية ومن ثم الصيانية ، او التدميرية - الصيانية ومن ثم التدميرية . والاكثراستقراراً هو الموقف الاخير بوصفه نتاجاً لعملية جدلية . فاذا كان الاخير الصيانية ، احتوت في داخلها نوى تدميرية كامنة ستظهر في مرحلة لاحقة ، اما اذا كان الموقف الاخير تدميرياً ، فيتحول ضمناً الى صيانية وتتحول النوى الكامنة فيه - الصيانية السابقة الى تدميرية - معارضة - وهذه التجاذبية المواقعية جدلية بالضرورة لانها تخضع لمنطق

التاريخ والعامل الذاتي والشروط الموضوعية في المجتمع والثقافة والفلسفة والقانون .

والنص الابداعي بوصفه نتاجاً مركباً ، وعميق الدلالات يميل شاء ام ابى هذه الجدلية ليس بطريقة الانعكاس المباشر لها دائما لانه بنية من بنى الفكر والواقع ويستخدم اليات معرفية ودلائلية خاصة به بوصفه كيانا كلياً حتى ولو كان من اسطر قليلة .

ولايهم الناقد من اين تبدا البنية الجدلية في القصيدة ، من الموقف الصياني فيتاتى الشاعرية لتدمرها ، او عن الموقف التدميري لتاتي الشاعرية فتصونها ، والمهم ان تشخيص البنية الجدلية يسهل الدخول الى عوالم النص الداخلية والخارجية وفق سياق معرفي الخارج الى الداخل والعكس كذلك .

في هذه القصيدة تبدا بداية طبيعية ومنطقية ، وهو ان الشاعر احس انه في كيان موشك على التدمير او ان القوى التدميرية هي الاقوى المهيمنة على النص ، ولذلك استنهض قواه كي يعيد لهذا الواقع النفسي او الاجتماعي - صيانيته القديمة ، لكن القصيدة كما سنرى في التحليل بقيت تحت تاثير القوى التدميرية ، وان محاولة الشاعر في تغيير مجرى الاحداث بقيت في حدود الحلم . ونلمس مفردات قوى التدمير بالشكل التالي .

هيمنة الظلام على الغرفة (مصابيح مطفاة)

٢- ترد (افتح عيني اغمضها)

٣- الاستحالة . (استحضر ضوءاً يفتح لي افقاً) وهو استحالة وجود اضاءة في الغرفة .

وتحت تاثير فعل (الاستحضار) تبدا القصيدة بسرد افعالها (اغير - استبدل - اخفف - اطرد - اخطط - اقرب . تبتسم - تخرج - ارتب - تغير - اسعد - اصحو -) . هذه الفاعلية كلها تحت تاثير الضوء المستحضر .

٤- ثم يحدث تغير جذري اخر - اسعد بالنور الآتي من نافذة قرب سريري وهو نور طبيعي آت من خارج الغرفة .. فينكشف الامر ، وكان كل شيء ماكان الا حلماً . فماذا نرى . عودة للاشياء القديمة نفسها ، الاضواء الكابية - الالوان النابية . اللوحة الفارغة .. وثمة سخرية من امراة اللوحة ، ثم يعود الموقف ثانية الى الاغماضة والنوم ، وكان كل شيء لم يحدث .

٥- الموقف الصياني

في القصيدة يتمثل في الكشف والتعرية لواقعين الواقعة النفسية - الاحلام في التغيير - والواقعة الاجتماعية - الضوء الآتي من النافذة - واذا كانت الواقعة النفسية هي الاقوى حضوراً بوصفها تمتلك سارداً هو = انا الشاعر = فان الواقعة الاجتماعية تنسلق وراء فعل طبيعي مستحضر هو الاخر نفسياً - الضوء الآتي عبر النافذة - ولانه كذلك فالضوء الاتى عبر النافذة يعري الواقعة النفسية ويشخص ماكان مبهماً في الظلمة فيرينا ماكان موجوداً من قبل واذا به كل شيء محاط بظلمة كابية وحزن اليف يخيم ليس على اشياء الغرفة بل على مكونات النفس . والشعر ليس من مهمته تبنى موقف ، بل يكشف على الموقف ، والفاعلية الشعرية في معناها الاضماري تجسيد لاختيار حقيقي غير معلن لرغبة تمردية على ماهو كائن وقد امتفت الشعرية في هذه القصيدة بحدودة الشروع وليس بتنفيذه . رغم السيطرة الفعلية - لا الاسمية - على مناخ القصيدة كله .

٦- ونظرة ميدانية على فاعلية الافعال نجدها كلها متولدة من رغبة «الانا» وليس من فاعلية «الانا» فالانا المغمضة العين لاتمتلك فاعلية حسية تغييرية ولكنها تملك فاعلية حسية تاملية . ولذلك جاءت افعاله محدودة الحركة رغم ضجيجها القاموسي . ويعكس هذا الموقف ضعفاً في الصيانية المواجهة لقوى التدمير المهيمنة .

يرتبط قوى التدمير في هذه القصيدة بالمكان البؤرة = «اللوحة/ الغرفة» بفاعلية الفراغ بوصفه قوة كامنة في الاشياء . وما امتلاء الغرفة/ اللوحة بالاشياء الا احساساً بانها فارغة . وما فاعلية الشاعر في تحسس اهمية اللوحة/ الغرفة الا احساساً مابانه ممتلىء بفراغها . هذه الجدلية المتحركة من الداخل الى الداخل الاعمق تكشف عن قلق نفس - اجتماعي وان الحاة مهما امتلات تبقى فارغة مالم يكن هناك احساس حقيقي مجسد بالامتلاء . لعل عنوان القصيدة الذي يحيلنا الى شيء مجرد هو فراغ ايضاً . بمعنى انه تدميري .

القصيدة الملغاة

ان عمل الشاعر عمل عامل المنجم ، اكوام من الاتربة والنفايات لاستخراج حبة ذهب واحدة . فالقصيدة الملغاة بالضرورة حاملة للموقف المضاد ، وهي في عرف الشاعر نثرية ، وان انطوت على موقف ، فما يعلن يفترض بالضرورة مايلغى ، وكلاهما يتم بقصديه . ولنا ان ننتمي الى موقف الشاعر فيما يعلن ، فهو وحده الكفيل بمعرفة مايلغى ، والشعر ان حاول المهادنه سقط في اللاشعري . ولذلك يستوجب من الشاعر الانتماء واعلان المواقف ، وعدم التردد والحسم والوضوح والا اعددنا كل مايكتبه شعراً .

القصيدة الملغاة تصطنع لهامناخاً مغايراً ، غرفة مضيئة ، وعينان مفتوحتان ، وامراة حقيقية ، وكاس مليئة ، واضواء طبيعية ، وسرير ملء ، وعافية ، واحلام يقظة . كل شيء مضيء ومريح .. وعندها لن يكتب الشاعر قصيدة ، بل يبقى متاملاً مايوجد ، وكانه محكوم بما موجود ، اذ لا امل في فتح اية نافذة خارج حدود الثنائية بالعياني المعاش . واذا ماحاول الشاعر كتابة قصيدة عن هذا الشيء المضيء . فلن يكتب الا في موقف الرفض ، والموقف الرافض لايتطلب ضوءاً مستعاراً ..او كاساً فارغة ، عندئذ تبدأ صناعة المخيلة ، وهي مرفوضة لانها مفتعلة ، لذلك تنطلق القصيدة الملغاة خارج حدود القناعة ، وخارج اطار المالوفيه ، فهي الاخرى تقترب من القصيدة المعلنة لانها تجاورها وتحاورها لعلى اسعد بالضوء الآتي من نافذة قرب سريري هي مادة القصيدة الملغاة ، ولكنه ضوء آت ، وليس ضوءاً مقرراً .

لذلك تبدو القصيدة الملغاة نثرية للحياة المعلنة وان جاورتها وحاورتها . والشاعر في ابعد معاني الشعر عنده لايرفض كلياً ، ولاينتمي لمناخ القصيدة كلياً . لذلك ابقى اللوحة وابقى فتاة الحلم متجاورتين . ابقى العين نصف مفتوحة - نصف مغمضة ، وإبقى الغرفة مظلمة ومفتضحة بالضوء الآتي .. وهذه المراوحة تنبىء على ان القصيدة المعلنة ليست قصيدة مكتملة الحس ، بل ذهنية تحيا في المخيلة ، الم نبتدىء حديثنا على المعلن في القصيدة وعلى الملغى كذلك .

مايفصح الموقف الفكري للقصيدة المعلنة ، هو بالضرورة من غير مواد القصيدة الملغاة ، فالقصيدة تنتمي الى فاعلية الظلال ، لعل كهف افلاطون قابع في لاوعي الشاعر . الظلال المرتسمة على حائط الزمن تفضحه افعال زمنية متراكمة ، والشاعر انشا بيته الشعري في وهم الظلال لعله يعيد لغرفته - مكانه وزمنه - بعض نضارتها المفقودة . وعندما يظهر كل شيء للعيان تصبح المحاولة اقتناص لحظة هاربة من الوعي .

عِبْدان مرقد في الطريق بين بعقوبة وقراها . عن يمينه تتوالى مزارع وبساتين «السادة» وما بعدها ، وعن شماله بساتين نهر الشيخ ، وامامه بقية القرى .
اما ديالى العشق المهذب ، فمن وراء البساتين يحمل اسراره ويجري منحدراً بصمت .
عِبْدان ولي كيلاني ، شيخ صوفي امضى عمراً في عزلة يترقب الرؤيا .
عِبْدان اكتفى بمحبته الاولى ، وهي التي ، من بعد ، رفعت له قبةً في الطريق ..

عبدان .. وزائره الغريب

ياسين طه حافظ

قبّتُهُ
ترسمُ بين النخل قوسها
وتترك الخطابْ
معلّقاً
روحا غريباً
غبشاً مهابْ .
القبّةُ الخضراءُ
كأن تمسكان في الفراغ حلماً ، ظلُّها
في الماءِ وجهٌ آخرٌ
وزمنٌ يغرقُ في الغيابْ

عِبْدان ضاع في تسلسل النخيل والوجوه
فكل من يجيؤه يحمل صورةً
غريبةً عنهُ ، ومن يرحل صورةً ،
لا احدٌ يعرفُهُ :
«وهَجٌ غريبٌ يتراءى آخرَ الليلِ
وفي الضبابْ ..»

عِبْدان كان يسهر الليل وعيناهُ الى العتمةِ
بانتظار الضوءِ ، بانتظار ذلك البهاء
حتى إذا لاحتْ له ، استراحْ
نام الى الصباح هانئاً
ووجهه الناعمُ للترابْ

اكلما جئتُ اجيءُ في المساء ؟
فاشهد العتمةَ والحوادثَ الأخيرة
واشهد التصبّرَ ، ارتحالَ عالمٍ مضاء
واخسر الحبَّ الفتيَّ والضياء صافياً
ووردةَ الروح التي تضيءُ حين يقدح السحابْ ؟

اكلما جئتُ .... ،
رايتُ مدُناً مبهجة ،
اسطورةً من ذهبٍ رسمها الضياء فوق الماء ،
محدّقاً فيها اظلُّ واقفاً ، ببرودة الليل على يدَيّ :
كان غزالاً فَرِحاً
اتّقدَتْ وانطفاتْ شعلتُهُ ، من يعرف الغزال ؟

اهكذا اخسر روحي واشتعال رغبتي ،
اخسرُ موسيقى إلالهِ ،
مَنْ يُعيد الشمسَ بيننا ؟
اطوي جناحَيَّ وانتظرْ
البهجةُ الكبرى انتهتْ

عِبْدان كان ، هذه قبّتُهُ قائمةً
لا شيء إلا هيبةٌ دائمة يجهل كل الناس سرَّها ،
لاشيء إلا الماء يجري صافياً وبارداً
لاشيء إلا خبر يعيش في زماننا
ينقله جيلٌ إلى جيل إذا مانشفتْ وجوههم من تعبٍ
ولجئوا لخبر العاشق في المآبْ .

هذا الغروب غير ماراتيَهُ
قبّةُ عِبْدان خبَتْ خضرتُها
والشعلة الغاربةُ التي استُبيحَتْ آخر الأفقْ
يرفُّ فوق الماء بعضُ روحِها
تخشى دخول الزمن الآخرِ ، كم يقاومُ النهارُ
قبلَ أنْ
يغادر القبّةَ ،
قبلَ أنْ
يأذنَ عبدانُ ، على حزنٍ ، له
يمنحه ابتسامةَ العذابْ !

كلُّ الطيور رجعَتْ وَاْتَلَفَتْ بدفئها
وظل حائراً يدورُ طائرُ الحلُمْ .
البهجةُ الكبرى انتهَتْ ،
هذي الخطوطُ السودْ
تجيءُ من بعيدْ ..

عِبْدان في سكونه العظيم صابرٌ
مكتمِلٌ بنفسه وصمتِهِ
يرثي لمن يأتون في المساءْ
فقد رأى الصورةَ قبلهم
وقد رأى ، وخسِرَ ، الضياءْ .

هذي التي
تكنس عند البابْ
أجهل ماوراء حزنها
لمّتْ إلى الوراء رأسَها
ووجّهَتْ ملامحاً مُحْرَجَـةً
ونظرةَ ارتيابْ :

«يجيءُ كلَّ مرةٍ هذا الغريب ، هل ترى
يعرف عبدانَ ، وهل يطلب مثل الآخرين حاجةً ؟»
تدخلُ في القبّة مثلَ شبَحٍ :
«لا يُشبهُ الذين يأتون لنا
الحبُّ فوق وجهِهِ سحابةٌ
مشتعل العينين ، أي امرأةٍ مجنونةٍ
تورّطَتْ روحُهُ في شراكها ؟»
كأنه يهذي بشيء ، رجفةٌ في شفَتَيْهِ
وأرى زوبعةً من غضبٍ خلْفَهَا وراءهُ ،
ألم يقُلْ : «ماعُذْتُ أقوى ... محنةٌ
حبُّ التي تخدعني ، عذابٌ» ؟
تُثْقِلُهُ سريرةٌ متعَبَةٌ ، كأنه من عالمٍ آخَرَ
كلُّ روحِهِ في وجههِ
وفي يديهِ حين تمتدّانِ رعشةُ ارتقابْ .»

«سمعتُهُ ، أو ما سمعتُ ؟ هدأ الآنَ
فوجهُهُ
مبتسمٌ
يعود طفلاً ناعماً وطيّباً
كأنه يأتي لمن يحبُّها ، يمدُّ كفيّهِ لها ... استراحْ .»

«سمعتُهُ يقولُ عطشانُ» ! وحينما
أتيتُ بالماءِ لهُ
رأيتُهُ في وسط الطريقْ
أشارَ لي معتذراً ، وغابْ ...»

لا شيء بعد الآنْ
عِبْدانُ في غموضِهِ
والليلُ ينحني على الطريقْ
والأرجوانُ في السحابْ .

٢٢ - ٢٩ /٢/ ١٩٨٨

تجارب

في ذاكرة القصة



● القيت في الموسم الثقافي لاتحاد الادباء في العراق ـ مساء يوم الاربعاء ١٩٨٨/٦/١٥

● مهدي عيسى الصقر

كما هو معروف لديكم فان جذور القصة الخمسينية في العراق بدات في الاربعينات . ففي سنوات الحرب العالمية الثانية ، تمشياً مع الزعم بانهم يدافعون عن حرية الشعوب ضد التسلط النازي ، فتح الحلفاء ابواب البلدان التي كانت ترزح تحت سيطرتهم لرياح التجديد .. ثم انتهت الحرب .. وصفى المنتصرون حساباتهم مع الخاسرين وماعاد لهذا الزعم من ضرورة .. بل اصبح خطراً يهدد وجودهم .. فحاولوا ان يغلقوا الابواب مرة اخرى ، لكنهم فوجئوا بان غلق الابواب لم يكن امراً هيناً .

لقد عملت سنوات الحرب بكل تفاعلاتها وبكل الآراء والافكار التي حملتها معها ، على التعجيل في نمو الوعي لدى الناس في كل مكان . وبدا بعد ذلك عصر الثورات والانتفاضات . وهذه امور تعرفونها انتم خيراً مني . ان مايهمنا نحن الآن ، من كل هذا ، هو المناخ السياسي والاجتماعي والنفسي الذي ساد العراق بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية .. وعي متزايد من جانب الناس ، ومحاولة مستميتة لكبت هذا الوعي من جانب السلطة . كان الانقسام واضحاً ، والتوتر بين الطرفين حاداً . في مثل هذا المناخ نشا الادب الخمسيني .. شعراً ونقداً وقصة . كان على الاديب ان يختار مكانه . وكان مكانه معروفاً . وهكذا اصبح الادب ، بحكم الضرورة ، ادباً ملتزماً . يمشي في ركاب السياسة المعارضة . كان الشعر . وهذه حقيقة مهمة هو سيد الساحة آنذاك ، فقد كان اسرع في الاستجابة لمتطلبات الناس ، والتعبير عن همومهم وغضبهم . كان الشاعر ، احياناً ، يكتب قصيدته في المساء من اجل ان يقراها في مسيرة او ندوة في اليوم التالي . وكانت القصة ـ بسبب طبيعتها ـ ابطا واهدأ نبرة ، ولكن ماكان بمقدورها ان تخرج عن المسار الذين وضعتها فيه الظروف المسيطرة .

ان من السهل على اي انسان ان يقول اي شيء الآن عن القصة الخمسينية وهي على بعد اكثر من ثلاثين سنة منها . ومن تلك الظروف .. ولكن .. في تلك الايام .. ان تنفرد انت وحدك .. وتكتب قصة او قصيدة .. تتحدث فيها عن عذاباتك الذاتية ، في زمن كانت الدنيا فيه تموج غضباً من حولك ، كان ابحاراً لا اخلاقياً في وجه التيار . قد يسال سائل .. انت تتحدث عن الموضوع الذين فرضته الظروف . ولكن ماذا عن الشكل ؟ نعم .. ماذا عن الشكل ؟ ان الشكل الجيد من النادر

ان ياتي تحت ضغط الأحداث المتلاحقة . انه وليد الدراسة الطويلة المتانية والتامل الواعي .

ان تشغل نفسك بهموم الآخرين ساعة بساعة فانك تضيع في دوامة الحياة اليومية .. وماتكتبه في مثل هذه الحالة قد يستجيب لمطالب السياسة ، ولكنه لايستجيب تماماً لشروط الأدب من الناحية الفنية . في تقديري ان الكاتب الذي يريد ان يترك اثراً يعيش لبعض الوقت يجب ان تكون لديه القدرة على ان يكون مع الناس وخارجهم في الوقت نفسه . يكون معهم لكي يستطيع ان يتحسس ، عن قرب ، كل تعقيدات همومهم ومشاعرهم المتباينة ، ويكون خارجهم لكي يتاملهم من بعيد .. حتى يتمكن من ان يكتب في شيء من الحياد .. ولا يلوي الأمور لكي تخدم غرضاً معيناً .. مهما كان نبيلاً هذا الغرض . بهذه الطريقة يجب ان يعامل نفسه ايضاً كما لو كانت نفسه تمثل شخصاً آخر . وان كان التزام موقف الحياد في مراقبة النفس اصعب كثيراً من التزام مثل هذا الموقف في مراقبة الآخرين . ان تترك نفسك تضيع في الآخرين كلياً فانك تضيع .. وان تنعزل عنهم كلياً فان ما تكتبه لن يقف على قدميه لحظة واحدة . لابد من التوازن وفي اعتقادي ان ضعف الكثير من من نماذج القصة الخمسينية ناجم عن انشغالها الكلي بالهموم اليومية وبالقهر السياسي الذي كان سائداً آنذاك .

ومع ذلك .. رغم تلك الظروف التي كانت تشدد الخناق على الكاتب وتحصره في نطاق ضيق ، فان القصة الخمسينية استطاعت ان تؤسس لانعطافة كبيرة نحو التجديد على يد عدد من كتابها على راسهم القاصان المبدعان عبد الملك نوري وفؤاد التكرلي . وفي ظني ان الزميل التكرلي هو اكثرهم توازناً ، اذ استطاع ان يوفق ، بنجاح اكثر من غيره ، بين ماتمليه الظروف من ضرورة الانحياز الكامل الى الناس وبين مايتطلبه فن القصة من شروط تستلزم الروية والتاني . بعبارة اخرى كان التكرلي قادراً على ان يعزل نفسه عند الضرورة لكي يكتب بعيداً عن تاثير ضغط الاحداث الآنية وهذا هو سبب جودة القصص الى كتبها لنا .

في ذلك الزمن البعيد كانت فرص النشر محدودة امام الكاتب . لم تكن متاحة كما هي الآن . عدد قليل من الجرائد كانت تفتح ابواباً صغيرة لشؤون الأدب .

تفتحها في كثير من التحفظ .. ودون اهتمام كبير . وكانت هي المتفضلة حين تنشر مايكتبه الأديب في تلك الأيام وكان عدد المجلات الأدبية قليلاً . كانت هناك مجلة البيان لصاحبها المرحوم علي الخاقاني . وقد ساعد هذا الرجل في طبع عدد من الكتب والدواوين للكتاب والشعراء الشباب . كانت هناك ايضاً مجلتا العقيدة والعربي . ولكن اهمها من حيث الاهتمام بالنشاط الأدبي الشاب كانت جريدة الهاتف للاديب المرحوم جعفر الخليلي .. وهي اقرب الى المجلة . وكانت تصدر اعداداً خاصة بالقصة بين وقت وآخر . وكانت هذه المجلات تظهر حيناً وتختفي حيناً حسب الظروف والامكانات المادية لاصحابها . ولكن المجلتين الأدبيتين اللتين كان لهما اثر منشط على تطور القصة والشعر في العراق وفي الاقطار العربية الاخرى هما «الأديب» لصاحبها البير اديب ، والتي صدرت في لبنان عام ١٩٤٢ ، و «الآداب» للدكتور سهيل ادريس ، والتي صدرت عام ١٩٥٣ . هاتان المجلتان كان لهما فضل تعريف القارىء والأديب العراقي بجديد القصة والشعر في الاقطار الأخرى وفي العالم .

وكذلك تعريف القارىء العربي بالنشاط الأدبي في العراق . ولو تصفحنا اعداد هاتين المجلتين طوال فترة صدورهما لو جدنا ان نتاجات الكاتب والشاعر العراقي تشغل مساحات كبيرة على صفحاتهما . وكان العراق سوقاً نشطة لهاتين المجلتين . كان الأديب العراقي ينتظرهما بلهفة إذ يجد في ماتنشرانه طموحاته وتطلعاته الى التجديد . وكان الأديب العراقي في المحافظات البعيدة ، كالبصرة والموصل ، يتعرف من خلالهما ، ومن خلال المجلات والجرائد المحلية ، على اسماء اخوان له يشاركونه الهموم والأفكار نفسها .

نحن - في مدينة البصرة - في ذلك الوقت .. كان لقاؤنا الأول بالقاصين المبدعين عبد الملك نوري وفؤاد التكرلي وكتاب القصة الآخرين وبالشعراء العراقيين .. على صفحات الأديب ثم الآداب وعلى صفحات المنشورات المحلية . ماكنا نعرف الكثير عن تفاصيل مايجري على الساحة الأدبية في بغداد غير ماتقراه في هذه المطبوعات من قصة وشعر ونقد .. ونقاشات ادبية حامية . ومثلما كانت لأدباء بغداد اماكن يلتقون فيها ، كان لنا نحن في مدينة البصرة مكان نلتقي فيه . غير ان مكان لقائنا لم يكن باناقة المقهى البرازيلية او رحابة مقاهي بغداد الاخرى .

كان مكتبة قديمة متواضعة .. تشبه مغارة صغيرة .. لكي تدخل اليها عليك ان تهبط درجتين ، اذ انها تنخفض عن مستوى الأرض بنحو نصف متر . وكانت هذه المكتبة تقع في

وسط سوق يطلق عليه اسم «سوق الهرج»، وكان سوق هرج فعلاً . يضج بصياح باعة قطع الملابس المستعملة والحاجات المستهلكة الاخرى . وكان صاحب هذه المكتبة شيخاً يرتدي جبة وكشيدة اسمه هاشم الجواهري ، وهو والد الشاعر محمد هاشم الجواهري . وعن طريق الابن تعرفنا على الأب وجعلنا من مكتبته مكاناً للقاء . كان رجلاً متسامحاً يتحمل ثرثرتنا المستمرة حول مصير الدنيا بطيب خاطر .

وقد أشار اليه السياب بايجاز وهو يستهل مقالة نشرها في مجلة «الاسبوع» قبل نحو ثلاثين سنة . كتب يقول «سوق الهرج في البصرة .. والشيخ هاشم الجواهري في مكتبة الصفراء .. يتحدث من خلال لحيته البيضاء عن البرزخ الذي تعيش فيه الأرواح قبل يوم الحساب .. وعن حوريات الجنة ..» ويسترسل السياب بعد ذلك في الحديث عن واحد من حضور تلك المكتبة . كان من بين الحضور ، بجانب المرحوم السياب رجل اكبر منا سناً اسمه كاظم الصائب ، يحترف تدريس اللغة الانجليزية ، ويتحدث في الأدب . وكان هذا الرجل يروي لنا ، بين حين وآخر ، قصة لقائه بالشاعر الهندي طاغور . وكنا نصغي اليه معجبين وهو يحدثنا عن تواضع وبساطة ذلك الشاعر الكبير . وكان يحضر معنا ايضا اديب آخر اسمه كاظم مكي حسن ، يكتب الشعر ، ولكن هذا الرجل اثار زوبعة كبيرة عندما اصدر قصة طويلة بعنوان «صفوان الاديب» ضمنها آراءه الجريئة في امور الدين وفي الاعراف والتقاليد السائدة . وتالبت عليه الطبقة المحافظة في مدينة البصرة ، وكاد يفتك به المتزمتون . وحرضوا عليه احد ادعياء الأدب فاصدر كراساً بعنوان «صفوان الجمال» حاول فيه ان يفند ماجاء في القصة من آراء وافكار .. ولكن الكراس كان باهتاً يعتمد السباب ولايلتزم جانب المنطق فلم يلتفت اليه احد . وفي ظني ان قصة «صفوان الاديب» هذه التي صدرت في اوائل الاربعينات هي من القصص الرائدة .. لا لجراتها في طرح الافكار ـ فالمقالة تؤدي مثل هذا الغرض ـ بل لما احتوته من تحليل دقيق للهواجس والمشاعر .

ان القصة الخمسينية هي نتاج جهد مشترك لعدد كبير من الأدباء . غير ان المنية او الظروف الحياتية منعت الكثير منهم من الاستمرار للأسف . ان شاكر خصباك وغانم الدباغ ، ونزار سليم ، ويحيى عبد المجيد (جيان) وشاكر جابر ـ على سبيل المثال لا الحصر ـ قصاصون كان لهم الفضل في التاسيس لقصة عراقية جديدة ، ووضعها في مسارها الصحيح . وليس من شك ان القصة تطورت على ايدي من جاءوا بعد ذلك .. والذين استفادوا من فرص النشر التي وفرتها لهم الدولة ، ومن مصادر الاطلاع التي اصبحت اكثر توفراً ، وكذلك من تجارب الذين سبقوهم بما في ذلك الاخطاء والنواقص .

ان الذين حاولوا الكتابة في اواخر الاربعينات وفي الخمسينات عاشوا ظروفاً صعبة . كانوا ـ قصاصون وشعراء ـ موضع شك من قبل السلطة الحاكمة آنذاك . وكانوا يقدمون على طبع كتبهم على نفقتهم الخاصة .. او بمساعدة شخص من مشجعي الأدب .. او باسناد من احدى المجلات الادبية . ولم يكن يطبع من هذه الكتب اكثر من الف نسخة في احسن الاحوال . وفي حالات ليست نادرة كان الكتاب يحاصر اويسحب من السوق قبل ان يتم توزيعه . ولا أعرف قاصاً او شاعراً ـ في تلك الفترة ـ لم يخسر من ماله ومن راحته جراء انشغاله بقضايا الأدب . من جهة اخرى كانت مصادر الاطلاع امامهم محدودة جداً .. فقوائم الكتب الممنوعة من دخول العراق كانت طويلة .. ورغم ذلك .. رغم الحصار الثقافي ومصاعب النشر وظروفهم الحياتية تركوا لنا اقاصيص مؤثرة .

في لقاء مع القاص عبد الملك نوري نشرته مجلة «الف باء» مؤخراً ، قال عبد الملك عن فترة الخمسينات انها كانت «فترة جيدة . فيها شعور حماسي للابتكار .. وفي الخمسينات ظهر عدد من المبدعين في الرواية والرسم والنحت . كانت مرحلة نهضة في العراق قبل باقي الاقطار العربية . وكنا متحمسين . كنا ناخذ الامور بجدية ونعمل على انجاز اشياء جيدة . ولم نكن نقتنع بما ننجز لاننا كنا نقارن انفسنا بالكتاب العالميين . كانت بدايتنا من لاشيء ، إلا انها كانت مثل نبتة عنيدة» .

ان القاص عبد الملك نوري محق في كلماته . لقد كانوا فعلاً مثل نبتة عنيدة . وكانوا ياخذون الامور بجدية شديدة . وبسبب هذه الجدية ، وبسبب الالتصاق بهموم الناس فقد اصبح للقصاصين الذين بداوا الكتابة في اواخر الاربعينات وفي الخمسينات طابعهم الخاص .

وهذا الطابع الخاص هو مانلمسه في اقاصيصهم من حس انساني ظل ملازماً لكتاباتهم حتى هذا اليوم .

في كتاب عن «فيزيولوجية القصة» صدر في اوائل

الخمسينات ، تقول الكاتبة البلجيكية «نللي كورمو» ان كلمة «اديب» لاتعني «نزهة» انما تعني «وعياً» وان مهنة الادب تمتاز بهذه الخاصية ، وهي ان صاحبها ينخرط فيها كلياً ، ويمارسها باعمق اعماق نفسه ، ويصب فيها جوهر ذاته في لحظة معينة . وبوسعنا القول ان الاديبُ كائن اشد قلقاً من الاخرين ، انه قلق وفضولي تجاه معنى مصيره ، وتجاه روح العصر الذي يعيش فيه . انه انسان لايستطيع ان يعيش دون ان يتساءل لماذا ؟ وكيف ؟ ومن هنا كان الشرط الرئيس للاثر الفني الا يكون «لامبالياً» . ان الفن الحقيقي هو الذي يوفر لنا في وقت واحد متعة جمالية رفيعة ، وتحريكاً عميقاً لمايهم حياتنا بالذات .

وقبل ان انهي كلمتي هذه احب ان اروي لكم حكايةصغيرة ، قد تكون ذات علاقة بالموضوع .

في احد الأيام جئت بفلاح الى البيت ، لكي يقوم ببعض الأعمال في حديقة الدار . كان رجلاً من ريف الجنوب .. حديث عهد بالمدينة . حين دخل الى البيت وقع نظره على شجرة مطاط كبيرة ، فوقف يتاملها .. ثم التفت يسالني .

ـ هاي شنهي !؟

قلت له .

ـ شجرة مطاط .

سالني .

ـ تثمر ؟

قلت له .

ـ لا .. ماتثمر .

قال مندهشاً .

ـ جا عليش زارعها !؟

قلت له موضحاً .

ـ زرعتها لأن شكلها جميل .. وتعطينا ظلاً في الصيف .

هز راسه في حيرة ثم قال في نبرة لاتخلو من عتاب .

ـ لو زارع ابمكانها انخلة .. موش احسن ؟ النخلة شكلها حلو .. وتطيك ظل بالصيف .. وفوكاها تثمر .

في اعتقادي ان هذا الفلاح الجنوبي كان على حق . غير اننا لانستطيع بالطبع ان نقول للكاتب كيف وعن ماذا يكتب ، فلكل اديب نهجه الخاص في ضوء مكوناته النفسية والاجتماعية وقناعاته الفكرية . ونحن ـ كقراء ـ نسعد حين يطلع علينا بقصة او قصيدة جميلة ، وتهم حياتنا في الوقت نفسه .

ان القصاصين الذين بداوا الكتابة اواخر الاربعينات وفي الخمسينات حاولوا ان يزرعوا اشجاراً تكون جميلة ومثمرة ايضاً .

هل وفقوا في محاولتهم هذه ام فشلوا فيها ؟

هذا سؤال آخر .

قصة قصيرة

رحلة الطقوس الأخيرة

سعيد بكر

رفع نحوى عينين زجاجيتين.. عكستا ضوء المصباح المنزلق من ثقب في سقف الحجرة.. شملتني ارتجافة اهتز لها جسدي.. لم يعبا بذلك الرعب الذي توطن داخلي منذ طرات راسي فكرة البحث عن مثواها الاخير.. نكس وجهه مرة اخرى ودفن عينيه الزجاجيتين بين دفتي ذلك الدفتر الكبير الراقد فوق مكتب كالح الطلاء.. ابتلع الدفتر راسه تماما.. في بطء متآكل راح يطوى الصفحات المحترقة الأطراف.. يهتز راسه ياسأ كلماانطوت صفحة بين اصابعه.. عاد وعكس ضوء المصباح بعينيه.. اخترق الضوء قاع راسى فاجفلت.. رفت اهدابي ولم اتحقق شيئا امامي .. فح في اذني صوت نخره السوس :

-قلت .. ما اسمها ؟

كررت على مسامعه اسمها.. فانكفأ يدفن وجهه بين الدفتر الكبير.. لم تمض لحظات حتى رجع بظهره الى الوراء.. فتح فاه فلم ار سوى فجوة عميقة الغور.. تنفس فلفحتني رائحة كريهة.. شعر بنفوري فقال متسائلا:

-هل انت واثق؟

رددت في شك حقيقي:

-كل الثقة..

نفث رائحة فمه الكريهة وقال:

-لعل اسمها قد سقط سهواً..

ارتعب قلبي.. بحلقت في وجهه الذي لم يعكس تعبيراً واحداً ينم عن اسفه:

-كيف حدث هذا؟

ابتسم وقال في برود:

- رايت بعينيك.. تصفحت الدفتر ورقة ورقة..

انتفض خوفي.. ولكنه نهض واقفا خلف مكتبه.. هتف في نفس صوته الذي نخره السوس:

- لاتجزع.. ليس امامنا الا ان نذهب الى هناك.. عسى ان نستدل عليها خطواته فوق الطريق المترب واسعة.. الهث خلفه .. احاول اللحاق بخطواته المتسعة.. يتصاعد صوت لهاثي عالياً.. ظل طول الطريق الى الجبانة يثرثر دون ان يلتفت الى.. كلماته المتشابكة يقذف بها الهواء بعيداً.. تحدث عن الاخرة ودار الفناء بحياد غريب.. لم يهتز صوته..ابتسم وهو يؤكد كم من الموتى حملهم فوق منكبيه.. وقال ان الدنيا لا تساوي قلامة ظفر.. اهز راسي تجاوبا وهو لم يهتم بردود فعلي نحو ما يقول.. توقف.. قال:

- ناولني سيجارة..

تذكرت منذ الصباح لم اشعل سيجارة واحدة.. دسست يدي في جيوبي ابحث عن علبة السجائر.. وجدتها خاوية فقذفت بها في الهواء.. عادت لتستقر تحت قدميه.. قال دون ان يلتفت اليها:

- لاعليك.. اعتقد اني احتفظ بسجائري..

اخرج علبته.. مد الي بواحدة.. اشعلها لي.. اخذ يسحب دخانها بتلذذ غريب.. علود السير فوق الطريق المترب.. دخلت خلفه ممرا ضيقاً بين بنائين من دور واحد.. اكتشفت انهما مقبرتين.. اصدر صوتاً غريباً من منخاريه ثم قذف بمخاطه فوق الارض المتربة وواصل سيره بلا اجفال.. تهادى الينا صوت نباح كلب.. التفت نحوي فراى كمية الرعب التي عششت فوق تقاطيع وجهي.. ابتسم وهتف مع

دخان سيجارته:

-لاعليك.. الكلاب هنا كثيرة..

انفتح الممر الترابي على صفوف من المقابر منتشرة حتى مرمى البصر.. توقف قليلاً.. اخذ نفساً عميقاً من سيجارته وطوح ببقاياها في الهواء.. بلا ارادة فعلت مثله.. اشار الى المدى الفسيح امامنا.. وصاح بصوته الممسوس:

-إنها ترقد في ركن ما من هذا المكان..

ثم قال في نفاد صبر:

-ان مهمتنا عسيرة..

رنوت اليه فأدرك نظرة التوسل التي شعت من عيني:

-لاعليك..

ورحنا نشق طريقنا بين صفوف المقابر وعيوننا تمسح اللوحات الرخامية ادار ظهره فجاةً:

- قلت لي.. ما اسمها؟

همست مرة اخرى بذلك الاسم الذي سرعان ما يتطاير من ذهنه.. وجعل يبحث عن اسمها فوق احدى اللوحات الرخامية.. اثارت اقدامنا التراب فتصاعد نحو انوفنا.. سعلت بشدة.. لم يلتفت.. واصل خطواته الواسعة.. تجمعت بعض كلاب ضالة ونبحت في وجهينا.. قذفها بحجر فتفرقت خلف المقابر.. سب اباءها ومسح بمنديله الباهت اللون وجهه.. وصوب اليّ عينيه الزجاجيتين

-انت تجعل مهمتنا صعبة وعسيرة..

ثم في صوته الممسوس:

-انك تجهل حتى يوم دفنها..

حاولت ان افهمه انني كنت بعيدا حين قام بدفنها وانني قد اكون سببا من اسباب موتها المفاجيء.. وان شيئاً ما في نفسي يثير داخلي اسى وحزناً وتأنيباً كبيراً.. اردت ان اخبره بما يطويه بحثي عنها من رغبة ما في نفسي.. اريد على الاقل ان اعرف البقعة التي استقر فيها جسدها الواهن..لعلي اكفر عن غيابي وتقاعسي عن تشييعها حتى مثواها الاخير.. كنت احاول ان انتحل الاعذار الواهية

نز جسدي عرقا.. بدات اشعر بلزوجة عنقي..انتابني ضيق من تراكم الغبار حولنا.. فكرت في التخلي عن فكرة البحث عن مثواها الاخير.. واجهني بوجه شرس:

-لم نترك قبرا.. فاين تراها تكون؟

تسرب الى نفسي ياس مرير:

-هذه مهمتك..

لوح بذراعيه في الهواء:

-ولكنك تسد السبل في وجوهنا..

وقفنا كنقطتين وحيدتين في وسط هذا الخلاء الشاسع.. بغتة اعلن في حبور غريب:

-لا تياس.. ثق اننا سنعثر على مثواها الاخير..

تابعت ظله الممتد ورائي.. كان طويلاً.. لم الحظ ذلك من قبل.. لكني كنت ابدو كقزم ضئيل.. اجتاحني رعب.. عاودت التفكير في التخلي عن البحث عن مثواها الاخير.. استقر رايي الا استعين باحد.. اقنعني بأن معلوماتي الضئيلة لن تتيح لنا فرصة العثور واكد لي ان شيخهم لديه فراسة شديدة في معرفة موتاه.. فهو يستطيع ان يحدد معالم الوجه والجسد.. يستطيع ان يحدد يوم الوفاة ومن دفنها بيديه.. وقال بنفس الصوت المشبع برائحة فمه.. انه لا سبيل امامنا..

رايت ظله يدلف نحو زقاق ضيق.. تسارعت انفاسي.. اشتممت رائحة غريبة ومنفرة.. قلت ربما تفوح من ثوبه الذي لم يخلعه منذ اليوم الاول في مشوار بحثنا الممض.. لمحته يقترب من رجل يقتعد كرسياً خرزانيا امام باب دار قصير.. بش الرجل لمرآه.. اكتفى بأن ابتسم له ابتسامة ضيقة.. اقترب من راسه واسر له بشيء.. اشار لي الرجل.. دنوت في وجل.. حييته فلم يرد تحيتي.. ارتعشت اوصالي ووقفت امامه كتمثال.. نهض فجاةً فانخلع قلبي.. اعطاني ظهره ودخل من باب البيت المتناهي في القصر.. احسست وانا اتبعهم انني داخل الى قبري.. كانت الطرقة طويلة ومتربة الارضية وهناك بعض خيوط العنكبوت تتدلى من الاركان.. سمعت اصواتا متداخلة فزعت لدخولنا.. ولمحت اشباحا يختلط بعضها بالبعض ثم تختفي داخل ابواب مفغورة الافواه في الطرقة الطويلة.. سعل الرجل ودخل من باب جانبي شبه مظلم.. ترددت طويلاً ولكن صاحب العينين الزجاجيتين رشقني بنظرة صارمة.. طاطأت راسي ودخلت خلفهما.. الغرفة واسعة.. حصيرة تحت اقدامي.. استقبلتني رائحة القدم.. رايت الرجل الذي اعتقد انه شيخهم قد جلس فوق حشية تتصدر الغرفة.. الغرفة خالية الا من بعض اشياء اجهل وظيفتها.. لاادري لماذا اعتورني خوف كبير.. رحت ابحث عن ريقي في فمي الجاف فلم اعثر الا على طعم التراب المخلوط بنفس الرائحة..دون صوت جلس صاحب العينين الزجاجيتين وامرني ان اقترب منهما.. وضع

حشية في مواجهتها فجلست في حذر.. قال الشيخ:

-موقفك صعب ويحتاج راساً لايعكره شيء.

ثم زعق بصوت محتضر فاقبلت من الباب امراة بدينة.. جاءت تترجرج في سيرها.. بلا ادنى التفاتة. انحنت تلتقط الأشياء الموضوعة في ركن الغرفة قال:

-جهزي المعلوم..

تسلطت على راسي رؤى غريبة وقررت ان انهض من فوري واقوم خارجا.. نظر اليَّ صاحب لعينين الزجاجيتين.. ادركت انه قرا افكاري فتسمرت فوق الحشية.. سمعت صوت طفل يبكي فشعرت بالاطمئنان.. تبعه صوت امراة تنهره عن البكاء.. حدست بأنها المراة البدينة التي دخلت الغرفة منذ لحظات قليلة.. هز صاحب العينين الزجاجتين راسه وقال في مودة:

-ثق اننا سنعثر لك على مثواها الأخير..

كنت قد نسيت لماذا انا اجلس امام هذين الرجلين تماما.. ونسيتها بين خوفي الذي اخذ يتسرب الى كل جزء من جسدي..

اقتحمت الغرفة رائحة شيء يحترق.. لمحت المراة البدينة تقترب من ذلك الرجل الشيخ وتضع امامه صينية تتاجج فوقها جمرات من النيران.. اشار لها بالخروج فلبت طائعة.. نهض صاحب العينين الزجاجتين واحضر ما يشبه الجوزة.. اعد جمرات النيران ثم وضعها فوق قمة الجوزة بماشة حديدية.. جذب نفساً من طرف عود الغاب المثبت في قاعدتها ثم ناولها للشيخ دون ان يفوه بكلمة واحدة.. دس الشيخ طرف الغاب في فيه.... كانت الغرفة شبه مظلمة.. وهناك نافذة حديدية خلف ظهريهما لاتتيح الا لقدر ضئيل من ضوء النهار بالتسرب الى داخل الغرفة.. تحلقت حلقات من الدخان بدت وردية في بداية الأمر.. بغتة ودون توقع فتح الشيخ فاه ليقول شيئاً.. بهرني صف الأسنان الذهبية التي التمعت تحت ضوء النافذة الواهن.. قال:

-ما صلتك بها؟

قلت وانا اتحاشى النظر اليه:

-حميمة..

شد نفساً وقال:

-صفهالي..

تحيرت كيف اصفها له.. فمنذ وقت بعيد لم ارها.. هل اصبحت سمينة ومترهلة الجسد ام احتفظت بجسدها الواهن الضعيف.. هل اشتد عودها ام هزل..لكني قلت للشيخ:

-امراة ذات قلب عطوف..

كنت اعرف ان قلبها هو الوحيد الذي لم تغيره الأيام والسنون.. برقت اسنانه في فراغ الغرفة وابتسم ابتسامة لم اعرف فحواها.. رايته يجذب الأنفاس بحرارة غريبة على شيخ مثله.. والظلام الباهت لم يتح لي فرصة تقدير عمره.. هل ما زال يحتفظ بشبابه ام جرت عليه الأيام مجراها.. نظر الي وتساءل:

-اكانت عاقراً؟

قلت وانا في دهشة من غرابة اسئلته وتاكد لي انه ربما يكون معتوهاً:

-كانت ولودا..

تساءل من جديد:

-اكانت تلد ذكوراً ام اناثاً..؟

قلت في خوف حقيقي:

-ذكوراً..

نفخ في وجهي دخان جوزته وقال:

-اهم كانوا رجالا ام انصاف رجال..

حملقت في وجهه هادئاً.. قلت:

-لا ادري..

هز راسه في ضيق وقال ان عليَّ ان اتذكر كل شيء فذلك سيسهل المهمة.. وكنت اريد ان اقول ماذا يهم ان تعرف ان كانوا رجالا ام انصاف رجال.. ذكوراً ام إناثاً.. نعاجاً ام آدميين.. رايت الأمر كله كدعابة باهتة ولا معنى لها وحاولت ان اقوم خارجاً.. فغر فاه وبرقت اسنانه الذهبية وحدجني بنظرات كانت تقول ما دمت جئت برجليك فلا ارادة لك في الخروج من هنا.. الارادة هنا ارادتنا.. قال كطلق ناري

-امتاكد من موتها..

قلت وقد اختلطت الأشياء في راسي:

-كل التاكيد..

-اتعرف يوم وفاتها..؟

وانا اتحاشى النظر الى اسنانه الذهبية قلت:

-صدقني لا اعرف شيئاً عن وفاتها.. ربما تكون قد ماتت منذ ايام او منذ شهور او سنوات.. لست اعرف بالتاكيد..

نفخ الدخان في فراغ الغرفة وكان لونه يقترب من الزرقة مما جعل الجو حولنا غريباً.. سمعت ضحكة جاءت

من الطرقة الخارجية.. التفت الى الشيخ مرةً اخرى وتساءل: الا يحتمل ان تكون قد قتلت؟

بهت.. نظرت في وجهه.. كان يدخن.. حولت نظري الى صاحب العينين الزجاجيتين مستغيثاً.. كان يتابع حركة الغاب بين شفتي الشيخ.. هتفت من اعماقي:

-مستحيل..

زعق في وجهي هذه المرة:

-من ادراك وانت غير متأكد من شيء..؟

تداخلت الرؤى.. وجدته يدفع بطرف الغاب نحوي:

-خذ.. يجب ان يكون ذهنك صافياً..

بيد مرتعشة تناولت الجوزة من يده.. ووضعت طرف الغاب بين شفتي

* * *

لم تصبني دهشة مما رايت...

رايت نفسي عارياً تماما كما ولدتني امي.. وكنت في الغرفة وحدي.. راقداً فوق لوح خشبي تحت النافذة الحديدية.. ورايت في السقف مصباحاً متدلياً يتارجح يميناً ويساراً.. بحثت عن الرجل ذي العينين الزجاجيتين بعيني.. لم يكن له وجود داخل الغرفة.. وكانت تلك الرائحة المميزة تفوح من مكان لا ادري موضعه.. وهناك دخان يعبق السقف وكأنه قطع من السحب يهيم في السماء.. حاولت ان اصرخ ولكن صرختي ضاعت في فمي.. قلت لنفسي لماذا تنام عارياً هكذا.. فكرت في النهوض ولكن جسدي كان خاوياً كقطعة قطن مندوف.. كنت يقظاً تماماً.. ناديت الرجل فدوى صوتي في فراغ الغرفة رنوت الى الباب كان مغلقاً.. شعرت بأنني في مأزق حقيقي.. ماذا حدث لي بالضبط.. تذكرت انني كنت ابحث عن مثواها الاخير.. ما الذي جاء بي الى هنا.. لم يطل بي تفكيري اذ انفتح الباب ودخلت امراة بدينة.. لم استبن ملامحها تماماً.. وقفت عند قدمي.. لم تخجل من عريي.. ولم اخجل انا.. بل ظللت متوسداً اللوح الخشبي.. قلت لها:

-اين صاحب العينين الزجاجتين..

ضحكت ضحكة احسست ان سقف الغرفة سينهار لضحكتها.. قالت:

-انتهي لتوه من غسلك..

ففرت فا هي دهشة:

-غسلي..

قالت دون ان تخجل:

-بعد قليل سيحضران لحملك الى هناك..

اعطتني ظهرها وذهبت الى باب الغرفة.. فتحته الى اقصى اتساع.. حين عادت وجدت على راسها وجها ذا ملامح ليست غريبة علي.. دققت النظر في ملامحها.. صعقت.. حاولت ان اقوم لآخذها بين ذراعي.. اخيراً عثرت عليها.قلت في صوت لا ادري كيف خرج من اعماقي:

-انت..

كادت الدموع تطفر من عيني:

-بحثت عنك طويلاً.. اين كنت؟

دوت ضاحكة.. هالني ضحكها.. كان من المفروض ان تعانقني فمنذ سنوات طويلة لم ارها ولم ترني.. قلت وفرحة طاغية تهز كياني:

-اخيراً انت..

تنبهت انني ما زلت في تلك الغرفة القميئة فتساءلت:

-ماذا تفعلين هنا؟

عوت ضاحكة من جديد:

-وماذا تفعل انت؟

-كنت ابحث عنك..

دخل الرجل الشيخ من الباب وقال في مودة:

-هل انتهيت؟

وهي تضع يدها فوق كتفه:

-هو جاهز الآن..

نادى باعلى صوته.. حضر بعض الرجال لم ارهم من قبل.. انحنوا تحت اشارة من يده نحوي ورفعوني وانا فوق اللوح الخشبي على اعناقهم.. جاءني ضحكها من خلف ظهري.. صرخت فيها:

-لماذا تفعلين بي هذا..

حاولت ان اقفز من فوق اللوح الخشبي.. لم استطع كأنني مكبل بسلاسل حديدية.. خرجوا من الباب رايتها تعانق الرجل الشيخ.. فصرخت وصرخت.. وصرخت.

* * *

هزتني يد فانتفضت كجرو.. فتحت عيني على اسنان ذهبية نضيدة:

-هل انت على استعداد؟

فركت عيني فقد ضايقني ضوء المصباح برغم ضعفه الهزيل.. تساءلت:

-علام الاستعداد؟

لمحت نظرات دهشة على وجه الرجل.. اتاني صوت من الجانب الآخر للغرفة

-انسيت من تبحث عن قبرها؟

تذكرت فجاةً كل شيء.. نهضت قافزا فرايت الرجل ذا العينين الزجاجيتين يستند الى الحائط متقرفصا كقط.. حين استـرددت وعيي دخلت المراة البـدينـة..رحت ابحلق في وجههـا.. لم تكن هي بايـة حال. حـاولت ان اتـذكـر تلك اللحظات المريرة التي مرت علي.. بدت خيوط ما حدث تتجمع في راسي..عـاودني الخوف فـانكمشت.. ودون تـوقـع مني تساءلت

-اهبط الليل؟

لوح الرجل صاحب الاسنان الذهبية:

-لقد انتصف..

انتفضت مرة اخرى وقلت في هلع:

-يجب ان اذهب حالاً..

صرخ الرجل ذو العينين الزجاجيتين:

-لماذا جئت إذن..

قلت في نبرة توسل:

قال الشيخ:

-هذا افضل وقت للعثور على قبرها..

قال الرجل المقرفص عند الحائط:

-مقابر الصدقة ليست ببعيدة..

فوجئت.. عدت ابحلق في وجهيهما:

-الصدقة..

قال الشيخ:

-ماذا كنت تظن.. لقد بحثنا في كل مقابر المدينة..

تساءلت في شك من كل ما يجري امامي:

-وهل نعثر عليها في مقابر الصدقة..

في صمت واثق:

-بالتاكيد..

داخلني ريب من هذين الرجلين.. خاصـة كبيرهم او شيخهم.. وحدست ان في الامر خدعة ما اجهل تدابيرها.. لقد منحتهم كل ما معي من اجل البحث عن مثواها الاخير.. فماذا يدبران لي.. هل يخدعانك ام إنك تدور في حلقة مفرغة.. عليك بالعودة الآن والتخلي عن البحث عنها.. في صـوت مرتعش همست:

-فلنؤجل هذا الى الصباح..

لم ادع لهما فرصة.. دفعت الباب وخرجت...

* * *

في ذلك الصبـاح ذهبـت اليـه.. لم يبـرح مـقـعـده الخيزراني.. لم يبش في وجهي.. قال:

-انت مرةً اخرى..

قلت في ثقة:

-جئت من اجل البحث عن مثواها الأخير..

حدجني بنظرات ملتهبـة وقال في نفس صـوته الذي قابلني به البارحة:

-موقفك صعب ويحتاج راساً لايعكره شيء..

نهض عن كرسيه الخيـزراني ودخل من بـاب البيت المتنـاهي في القصر.. تبعته وهـو يدخل الطرقـة الطويلة.. احسست وانا اتبعه انني داخل الى قبري... كانت الطرقة طويلة ومتربة.. وهنـاك بعض خيوط العنكبـوت تتدلى من الاركان.. سمعت اصواتاً متداخلة فزعت لدخولنا.. ولمحت اشباحاً يختلط بعضهـا بالبعض ثم تختفي داخـل ابواب مفغورة الأفواه.. سعل الرجل ودخل من باب جـانبي شبه مظلم.. لكني لم اتردد..

دخلت خلفه لا الوي على شيء..

القاهرة

بين الأدب والموسيقى

فنون الشرق والغرب

● أسعد محمد علي

اذا كانت الدراما الاغريقية «الكلاسيكية» قد اثرت في نشوء الفنون «الحديثة» : رواية وموسيقى ورسماً ، فان فنوناً شرقية معينة اخذت طريقها الى اوربا حيث ظهرت في صيغ «اشكال» حديثة عكست خصوصيات الفعل الفني بعد ان اتخذت لها مسميات «جديدة» تغيرت مع الوقت كما تغيرت او تنوعت ابعاد وعناصر الاشكال نفسها ، حتى اذا كان مطلع القرن العشرين كانت هناك محاولات لتفتيت الابعاد الشكلية التي ظلت ، رغم ذلك ، تؤثر في صلب العمليات الفنية كافة حتى وقتنا الحاضر .

الرواية والسمفونية اعتمدتا في نشوء اشكالهما المعروفة «التقليدية» على اصول الدراما وبالتحديد المفهوم الارسطي الذي تمثل بايجاز البداية والوسط والنهاية . ويبدو ان هذه الابعاد الثلاثة ظهرت لها آثار بديلة في الفنون الاخرى ، فكانت في الرسم تعرف بالطول والعرض والعمق الى جانب اقسام اللوحة الفنية الاخرى التي لاتخلو من مفهوم البداية والوسط والنهاية بحدود تشكيلية خاصة تمس الجوهر الدرامي للمنظور دون مسار (شكل) تقليدي ظاهري . وفي الموسيقى عرفت باللحن والايقاع والصورة لمفهوم شكلي عام ، ومع ظهور السمفونية والاشكال الذروية الاخرى ظهرت ابعاد العرض والتفاعل والنهاية مستفيدة من خصوصية الفعل الدرامي في العرض والتطور والنهاية من جهة ، ومن مفهوم الازمة ذات العلاقة بالتشويق والشد والتداخل الزمني من جهة اخرى . وكانت الازمة وسيلة فنية درامية لتحليل الموضوع عبر استرجاع زمن وتداخله بزمن آخر (حاضر) وبلوغ التفاعل ـ التصعيد المفضي الى النهاية . وربما كان بتهوفن اول من استخدم «الازمة» في بعض مؤلفاته حيث استطاع تحقيق الشد وبث الانتباهة في حس المتلقي : خذ سمفونيات بتهوفن الاولى والثالثة والخامسة تجد العناصر الاساسية مكثفة في بداية كل سمفونية ، تكثيف يفضي الى التفاصيل الآتية عبر التحليل والتطوير . فاذا كان هايدن قد افاد من وحدات الفعل الجمالية «الصرفة» التي وجدها في الدرامة ، فان بتهوفن استطاع بث الروح الدرامية الى الموسيقى الى جانب البناء الدرامي الذي ادى الى توسيع الشكل السمفوني[1] .

لقد اتسمت فنون الغرب بطابع البناء الهرمي ـ الذروي . ومنذ ظهور التقنيات الحديثة (القرن السابع عشر) كان فن التصعيد عموماً وسيلة اعلان عن الفرد المبدع وقدرته في بلوغ انجاز فني يماثل في خصائصه خصائص البناء الدرامي الذي كان له اثر في نشوء وتطور الفنون الحديثة التي استفادت من خصائص الدراما ، كل حسب متطلباتها الادائية ، فحققت اثرا ابداعياً شاملاً في الحضارة الذروية التي سادت اوربا منذ القرن السابع عشر (بالنسبة الى الموسيقى) وقبل ذلك في الفنون التشكيلية ، وخلال القرن التاسع عشر بالنسبة الى الرواية . فاذا كانت هناك علاقة مفترضة بين التصعيد الفني الدرامي وبين البناء العمودي الذي عرفت به اهرامات المصريين القدامى ، فان التصعيد الدرامي يتسم عادة بالنهائية «انغلاق» على الابعاد الشكلية ، فيما كان البناء الهرمي عند المصريين ذا مفهوم لانهائي اعتمد الخلود ، في حين كان التطهير هدفاً رئيسياً من اهداف الفنون الذروية .

إنّ فنون الشرق ، عموماً ، اتسمت بالانفتاح والوسع الافقي عكس فنون الغرب التي عرفت باشكالها العمودية المقننة المفضية الى الذروة فالنهاية . والذروة كانت غاية الفنون كافة في الغرب ، غاية تقنية ونفسية سرى مفعولها على الاوبرا (التي خرجت من اغاني والحان الدراما الاغريقية) والسمفونية والرواية والشعر[2] . اما تطور

الشرق فلم تكن الذروة وسيلتها في التصعيد ـ التطوير ، انما هي عنيت بالاداء المرتجل الذي نجد آثاره في شعرنا العربي وفي تلاوة وحفظ القرآن الكريم . والدارس يجد في فنون الارتجال (الذي نجد اثره واضحاً عند الاغريق القدامى في اداء الالحان الانفرادية في فواصل المسرحية وفي الرابسودي ايضاً)[٣] بعض ملامح شكلية تعود الى فنون حديثة كالتنويعات والمتوالية اللتين قد تعودان الى توالي وتنوع الاديان التي ظهرت في الشرق معتمدة اهدافاً وتعاليم «واحدة» تنوعت بفعل توالي واختلاف الازمان . كذلك نجد اثر المتوالية والتنويعات في قصص الف ليلة وليلة حيث تتوالى الحكايات عبر تنويعات ايقاعية وعلاقات موضوعية (فكرية) يحكمها خط فني واحد .

ان فنون الشرق تلقائية (او هي هكذا تبدو في شكلها العام) تعتمد التنويع اسلوباً والارتجال طابعاً ، فهي في اصنافها شعبيته غير مدونة ولا محدودة في قوالب مقننة . اما فنون الغرب فذات اشكال (قيم شكلية) محدود تلعب العلاقات التناظرية التركيبية التداخلية ـ التوافقية دوراً في تكونها . فنون الشرق حين افتقدت عناصر التركيب والتفاعل والتطور استعاضت عنها بالوسع والمرونة حيناً وبالزخرفة حيناً آخر . واظن الذاكرة الجماعية التي تميز بها الشرقيون والعرب (والدليل على ذلك هو حفظ التراث) هي التي قادت الى ظهور نزعة الحفظ والاداء والتلاوة الشفاهية ، في حين نجد فنون فردية الصنعة والطابع ، لذا كان الميل الى التدوين امراً ضرورياً لحفظ نتاج الفرد المبدع ، اضف الى ذلك المرحلة الثقافية التي بلغها الغرب في تدوين فنونه كافة ، وكانت الموسيقى الفنية (المؤلفة) آخر الفنون التي ابتكر لها المبدعون اشارات ورموز تدوين . فاصبحت جزءاً من حضارة التدوين التي ساعدت على عكس الجانب الخفي الغامض العميق من مشاعر الانسان (المؤلف الموسيقى) الذي عمد الى التعبير عن ذاته عبر الموسيقى بعد ان أستنفدت الادوات الفنية الاخرى في عملية التعبير التي لايمكن ان تقف عند حد .

الفنون كافة لاتتخلى عن بعضها ، سمات رئيسية من هذه الفنون قد تظهر في تلك الفنون او سمات ثانوية لكنها تاثير كبير في مسالة التنويع الادائي الذي تحتاجه وكانت الفنون الاسترسالية الارتجالية الاقدم تاثيراً في غيرها من الفنون . خذ الاوبرا تجد مقاطع «الرستاتيف»[٤] فيها تتصف بالاداء (الارتجالي) ذي الايقاع المرن ، في حين نجد فن الزخرفة واضحاً في فنون الغرب حتى العصر الكلاسيكي خاصة زخرفة المباني (ارابسك) وزخرفة الموسيقى الباروكية والكلاسيكية ، وكانت الزخرفة عنصراً رئيسياً من عناصر فن الرسم .

* الفن الدرامي *

ليس المقصود بالدرامية فن البناء والأداء المسرحي حسب ، انما الدرامية ، عموماً ، تعني الالتزام بشكل فني ذي عناصر ومواصفات وابعاد محددة تكون قانوناً عاماً يسري مفعوله على اجناس الابداع كافة . والذروة تعد احدى الخصائص البارزة في الفن الدرامي : الذروة التي يصل معها العمل الدرامي الى نهايات التاثير في المتلقي من جهة ، والى نهايات الشكل الفني من جهة ثانية . نهاية اوديب وامه ، ونهاية آنا كارنينا ومدام بوفاري ونهاية دزدمونة في عطيل ونهاية رحلة الشيخ في الشيخ والبحر التي يتصف شكلها بمرونة خاصة تتمثل بعودة الشيخ الى الصيد كمصير يحقق الاستمرارية والتواصل . ففي الذروة تتجسد فكرة العمل (الهدف قديماً والمضمون حديثاً) التي كانت وراء تحرير الشكل الفني الخاص ، ذلك الشكل الذي يعتمده مساره وينبع من رؤية مبدعه المهيمن على طبيعة موضوعه المتكون نتيجة تفاعل حقيقي بين الذات والموضوع ـ التاريخ الذي كان دافع ظهور خلاصة الموضوع . وهناك اصول مشتركة بين اشكال الاجناس الفنية كافة ، وكانت قاعدة ارسطو المعروفة بالبداية الوسط والنهاية وبوحدات الفعل : الموضوع والزمان والمكان قد سرى مفعولها على الفنون التي تنوعت عبر مستلزمات ومتطلبات ادائية خاصة ، فظهرت اصول لاحقة واساليب جديدة جاوزت ماقبلها من اساليب بعد ان اعتمدت عليها ، لكن الذروة ظلت سمة عامة مشتركة افادت منها الفنون كلها : ما ان تستنفد ابعاد الموضوع عبر التفاعل «التطور» حتى يتصاعد الشكل الى الذروة التي تفضي الى انغلاق المسار الفني «الشكل» دون ان ينغلق الموضوع او اثره الذي يظل يصاحب المتلقي من خلال قدرتة على الاستجابة مع الموضوع وعودته الذاتية اليه . فتولستوي توقف عن الكتابة حين رمت آنا كارنينا بنفسها تحت عجلات القطار ، وقد كان حادث موت شخص

تحت عجلات القطار في بداية الرواية موضوعاً ثانوياً لم يطرحه تولستوي اعتباطاً ، انما كان عنصراً تمهيدياً افاد منه الروائي الكبير في نهاية روايته التي تتصف ، الى جانب ذلك ، بخصائص اخرى من خصائص المؤلفين الموسيقيين الكلاسيكيين : فهذا بتهوفن ـ وقبله موزارت وهايدن والباروكيين ـ لا يطرح موضوعاً اولحناً ثانوياً او ايقاعاً الا ويستفيد منه في النسيج الفني . من هنا اجد اكثر من خصيصة بين اسلوب بتهوفن وتولستوي من جهة ، وبين اسلوب بتهوفن وهمنغوي من جهة ثانية . بالنسبة الى تولستوي نجد ايقاعه السردي يقترب كثيراً من ايقاع البناء الفني عند بتهوفن (رغم اختلاف ادوات الرواية عن ادوات الموسيقى) فالروائي الكبير في «آنا كارنينا» «والحرب والسلام» ينحو منحى الكلاسيكيين في الطرح المتاني الدقيق المستوعب ابعاد وجوانب الموضوع بشكل لايسمح باغفال الموضوعات الثانوية والاشارات الجانبية ، انما الاستفادة منها امر تفرضه القيمة الكامنة وراء الموضوعة مهما صغرت . وبتهوفن عرف في هذا المجال حيث تشكل النبرة البسيطة والايقاع الثانوي اهمية كبيرة في نسيجه الفني . اما المقارنة بين بتهوفن وهمنغوي فتتلخص في كون المبدعين لايطرحان من الموضوعات الا اقلها واكثرها وضوحاً وبساطة في التكوين وعبر اسلوب موجز بليغ رصين من جهة ، وقادر على توسيع الموضوعات واستنفاد الابعاد الرئيسية والثانوية والمضافة بشكل متقن وجذاب ومتميز من جهة ثانية . فالقدرة الاسلوبية هي التي تجتذب المتلقي والناقد الى اعمال هذين المبدعين اللذين يهتمان كثيراً بالاضافات النابعة من الموضوعات الرئيسية والتي تمت بصلة فنية اليها فتصبح ضرورة من ضرورات التكامل الفني : خذ السمفونية الخامسة بتهوفن تجدها مبنية على ثلاث ضربات سريعة يعقبها صوت طويل يشكل مع الضربات الثلاث لبنة الموضوع الاول (ثيمة) ذي الطابع الدرامي والايقاع المتحرك ، يعقبه اللحن الثاني وهو غنائي بسيط ، ثم تاتي مرحلة التفاعل حيث يتم استنفاد ابعاد اللحنين والاضافات والايقاعات والنبرات حتى يصل الشكل نحو الذروة فالنهاية التي تتم باعادة الضربات الثلاث الرئيسية بشكل موح بالنهايات الدرامية . وخذ من همنغوي الشيخ والبحر تجد موضوعها الاول «الشيخ» والثاني «البحر» ـ او العكس فذلك لايهم ، وربما كان المصير هو الموضوع الرئيسي الذي ادى الى عرض حركة الشيخ والبحر ، وما السمكة والطبيعة واستذكار الماضي وتوالي المراحل الزمنية وتداخلها ببعضها الا موضوعات اساسية ومضافة عمل المبدع على استنفادها بطريقة بتهوفن نفسها : التاني في تقديم تفاصيل المشهد وعرض جوانبه بوضوح واتقان عرف بهما بتهوفن ، واظن همنغوي اكثر الروائيين اتقاناً في توسيع الشكل وتطويره .

* الفن الاسترسالي *

الاسترسال ومرونة السرد والاداء المرتجل والاضافات الانية وبلوغ نهايات مفتوحة غير منغلقة او إضفاء حركات دائرية مستديمة على الاشكال الفنية وخصائص اخرى نجدها في فنوننا «الشرقية» والعربية التي لم تعن بالذروة عناية مباشرة ، انما هدف فنوننا تمثل ببلوغ التواصل والاستمرارية والبدء من نقاط النهاية التي تفضي الى بدايات اخرى كما في الليالي . ففي الوقت الذي تتصف الفنون الدرامية بالتصعيد والتطور نجد الفنون الاسترسالية تتصف بالتتابع والتوالي والتنويع والدوران . ففي الوقت الذي يتوقف سوفوكلس عن عرض مسرحيته بنهاية اوديب وامه ، نجد شهرزاد تستمر في قص حكاياها ليلة بعد ليلة ، وقد كان بامكانها الاستمرار في السرد الاف الليالي مادامت الحكايا لم تلتزم النهايات الصارمة المعروفة في الفنون الذروية .

ولاشك ان المدينة كان لها دور في ظهور الانواع والخصائص الفنية ، فالتلقائية والاسترسالية في الفنون العربية اتصلت اتصالاً روحياً بطابع ومعالم المدينة الاولى المنفتحة الواسعة ذات الصلة بالوسع الصحراوي وانفتاحه . اما فنون الغرب فقد التزمت النهايات الدرامية التي اجتذبت المتلقي وابقته ساعتين او ثلاث ساعات داخل جدران المسرح ، فكان لابد من اجتذابه الى النهايات عبر بث روح التشويق فيه الى جانب التوقع «الشد» الذي كان احد عناصر الفعل الدرامي . بذلك جعل المؤلف «الذروي» جمهوره يتعايش مع موضوعه داخل قاعة (بناء مغلق او مفتوح كما في المسارح الاغريقية القديمة) وليس بين ارجاء المدينة العربية الاسلامية الفسيحة التي لم تتخلص من امتداد ووسع ولانهائية الطبيعة .

ان الفنون الذروية : رواية ومسرحية وسمفونية تتصف كلها بخصائص معينة واحدة : العرض والتطور

كشكل ، ونسب وتناظرات ووحدات قياسية متجانسة كعناصر لها اثر في تحديد الاسلوب الذروي بشكل عام . وهذه الخصائص وغيرها كانت قد انحدرت الى الفنون الاوربية من التراث القوطي والباروكي فاضاف اليها المبدعون العناصر التي اخذوها من الدرامة ، فكانت الكلاسيكية مذهباً شاملاً سرت خصائصها واصولها على الفنون كافة ، فكان الاهتمام بالشكل الفني (ابعاد الشكل العامة المحددة) احد ابرز نتائج ظهور مفاهيم الجاذبية والعقلانية والحتمية . اما فنون الشرق والفنون الاسلامية فقد تأثرت اشد التأثر بالحس الطبيعي التلقائي ، الشعبي الذي لايرتضي التحدد والانغلاق ، لهذا غلب الارتجال على فنوننا الاولى ، في حين ابتعدت فنون الغرب عن الارتجال خاصة منذ العصر الكلاسيكي المعروف بفنونه الثابتة المدونة عبر اصول (عامة) واحدة . لقد انحدرت فنون الغرب ، باختصار ، من مفهوم الانسجام والتقابل والتفاعل فالتطوير بين عنصرين فنيين او اكثر . اما فنون الشرق فقد انحدرت من اساليب الاداء الحر «الطبيعي» والارتجال الذي يمت بصلة الى التراث الفولكلوري الذي كان تأثيره في الشرق قد تواصل عبر الفنون كافة برغم ما طرأ على الفنون من متغيرات في الاداة والتقنية .

* ألف ليلة وليلة *

تحوي قصص الف وليلة عناصر فنية متميزة افاد منها المبدعون ، فحوّلوا بعض تلك العناصر الى تقنيات مازالت تستخدم في فنون الادب والموسيقى معاً . وقد اوضحنا العناصر وامكاناتها الاساسية والمطورة في دراسة سابقة في مجلة الاقلام وفي مقالة او اكثر في جريدة الجمهورية اضافة الى فصل خصصته لليالي في كتابي «بين الادب والموسيقى» .

فاذا كانت الف ليلة وليلة تحوي على عناصر اللازمة الفنية ، والدوار ، والمتوالية والتنويع في الموضوع الواحد ، فان هذه العناصر وغيرها نجدها واضحة في الفنون الحديثة : موسيقية وشعرية وروائية .. والتشويق الذي جاءت به الليالي استخدمه الغربيون في فنهم الروائي والموسيقي .. اما اللازمة فتجدها في سمفونية شهزاد ، والدوار «روندو» تجده في السمفونية الكلاسيكية ، فيما المتواليات كانت شكلاً فنياً في الموسيقى منذ القرن السابع عشر الى جانب التنويع الذي ظهر في الشعر والموسيقى . اما اذا اضفنا هذه العناصر الى العناصر الشعبية في الغرب ، نجد فنون الغرب الموسيقية الكلاسيكية مبنية عليها الى جانب فنون الادب التي افادت كثيراً من تلك العناصر : الموسيقى الباروكية والكلاسيكية اعتمدت على مقطوعات الفولكلور عند الشعوب الاوربية (وسط اوربا) فاسست معاييرها ، فيما اضفت فنون الشرق مسحات من الرومانسية والارتجالية على جوانب معينة من تلك الموسيقى ، فكان الارتجال سمة في الاداء الموسيقي حتى العصر الكلاسيكي ، في حين كانت الرومانسية اساساً لنشوء الفن الرومانتيكي الغربي في الموسيقى والفنون الاخرى ، فاذا اردنا ذكر خصيصة اساسية من خصائص الرومانس فاننا نذكر المرونة في الاداء والوسع في المنظور المكاني والحدث والموضوع وغير ذلك مما نجده في رواية الرومانس الغربية وخصيصة كهذه لاشك انها ظهرت اول ماظهرت في الف ليلة وليلة حيث الامتداد الزمني الى جانب التنوع في المكان ، والانتقال من مصدر الى آخر بغية توسيع الشكل . رواية (الرومانس) تتخذ من الوسع المكاني وتغيير المناظر اساساً لتحريرها ، في حين كانت الليالي قد بدأت بالوسع الزماني والمكاني معاً ، فكانت التفاصيل غير المحدودة والوسع في الاداء ركناً من اركان تحرير الليالي .

الى جانب ذلك نجد الاساليب الرومانتيكية في الادب والفن تميل الى التلوين في المنظور والمادة والايقاع والادوات . والتلوين كقضية اسلوبية او تقنية نجدها واضحة في الليالي : تلوين في الايقاع وفي المناظر الى جانب الاضافات والزخارف والاثاث وغير ذلك من خصائص تلوينية حققت اسلوباً في زمن كان للحس الفطري دور حاسم في نشوء وظهور الفنون .

لقد نشأت الليالي في الشرق الإسلامي إلى جانب التقاسيم الموسيقية التي اشتركت مع الليالي بسمات ادائية معينة ، سمات لايمكن تقريبها من مفهوم التأثر والتأثير ، لان هذا المفهوم يظهر ، عادة ، عبر الالتزام الموثق ، وعبر فترة معلومة ومحددة من تاريخية نشوء الفن المؤثر والفن المتأثر .

لكن الليالي والتقاسيم تفتقدان هذين الشرطين الخاضعين لمستلزمات التدوين والتوثيق . فالتقاسيم كفن محلي يعود الى بدء معرفة الانسان بالموسيقى ، ثم كانت التقاسيم احد فنون العزف والتكوين الموسيقي في الشرق ،

وقد رسخ هذا الفن خلال حقب الحضارة العربية الاسلامية ، فكانت هناك علاقة معنوية او حرفية بين التقسيم الموسيقي والارتجال في الشعر . اما الليالي فقد اقترن ظهورها بالعصر العباسي وكانت جنساً ادبياً اختص بالاداء الشفاهي وعرض لمختلف صور الحياة ابان ذلك العصر . فاذا كان اختلاف الجنسين : ادب وموسيقى يحول دون بلوغ مقارنة مباشرة بين سماتهما ، فان ذلك لاينبغي الخصائص المشتركة بين طبيعة الليالي وطبيعة فن التقسيم ، فكلا الفنين يعتمدان على :

١ـ الاداء الحر المبني على فكرة معينة واضحة المعالم ،

٢ـ جعل الاضافة الفنية والموضوعية وسيلة لتوسيع الموضوع (الفكرة) الاساسية ،

٣ـ استخدام الزخارف والاثاث ومعالم المكان وابعاد الايقاع الاساسي كعناصر جذب وتواصل بين الموضوع والمتلقي

٤ـ عدم الالتزام بزمن محدد . وكان توقف شهرزاد عن قص حكاياها في نهاية كل ليلة وسيلة للجذب والشد ، فيما يحاول عازف التقسيم اجتذاب سامعه عبر الطريقة نفسها حيث ان كل تقسيم يتكون من مجموعة الحان مترابطة داخلياً ومتصلة ببعضها عبر توقفات «سكتات» قصيرة يهدف العازف منها الى اجتذاب السامع الى مقطع او نبرة او ايقاع جديد من جهة وبلوغ «جو» خاص بالتقسيم وبالموسيقى المؤداة من جهة ثانية . فالسكتات الموسيقية هي جزء من بناء فني يمليه ظرف الاداء الآني وقيمة الفعل الفني المتكون مسبقاً في نفس العازف ، تماماً كما اعتادت شهرزاد ان تجعل من فترات توقفها عن سرد حكاياتها وسيلة لبناء فني تطلب تقطعياً ووقفات واضافات الى جانب الحس بالابتكار الذي اضفى جديداً على الحس الابداعي الفطري .

* الابداع والتراث *

كانت فنون الادب والموسيقى (٥) هي الفنون الاولى التي مارسها العرب الاقدمون واللاحقون بشكل بارز ومؤثر في مسار الابداع العام في الوطن . وقد تنوعت مراحل الادب وفنونه خاصة الشعر الذي كان له مراحل كلاسيكية وواقعية ورومانسية وحديثة ، في حين فقدت الموسيقى الكثير من عناصرها الابداعية الاولى بسبب عدم توفر وسائل التدوين والتوثيق الفني (العملي) وبسبب عدم قدرة العاملين في الموسيقى على تجاوز الموروث الشعبي الموسيقي الذي ظل يهيمن على ممارسات الاقدمين واللاحقين دون دراسات تستفيد من الموروث وتحول عناصره الاولية الى صياغات فنية تعتمد الممارسة الحقيقية والتواصل معاً . فاذا اضفنا الى الشعر فن المقالة والدراسات وكتب الفكر وادب الرحلات ، نجد فنون الادب هي الفنون السائدة عند العرب ، وقد ظهر الى جانب الادب ، منذ مطلع القرن العشرين ، فن الرسم والرواية .

في الموسيقى المؤلفة (التي تقابل التاليف الروائي كونهما جنسين ابداعيين يعتمدان الموضوع والاسلوب والبناء) وفي الرواية ، وفي الرسم كانت البدايات ، في اقطار الوطن العربي واحدة ، منطلقة من امكانات او دوافع الفكر «الحديث» دون ان تكون هناك معطيات موضوعية «انجازات» تراثية تسعف هذه الدوافع وتعينها على بلوغ مرحلة متجددة . لهذا اتسمت البدايات بسيادة الاشكال الفنية الصرفة (الوافدة) التي كانت وسيلة لاثبات القدرة المتجاوزة المكتسبة وبلوغ انجاز «جديد» في شكله يوازي خلاصة الرغبة الجماعية او الفردية في تغيير نمط الحياة بما يتلاءم وضرورات الانفتاح الاجتماعي .

وكانت سيادة الاشكال والادوات الفنية «الوافدة» سمة عامة ظهرت عند شعوب العالم كافة : الادب الاوربي الحديث انفتح على الاداب الاغريقية والرومانية . الموسيقى الاوربية المؤلفة في بداياتها حتى القرن السابع عشر) طعمت بالمقامات والزخارف الاغريقية والعربية . الاوبرا نشات في ايطاليا معتمدة على نصوص الغناء الجماعي (كورال) التي كانت عنصراً فنياً من عناصر الدرامة الاغريقية التي انتقلت مع انتقال النصوص المسرحية الى ايطاليا اثر سقوط اثينا ، وقد تواصل هذا التاثير حتى نشات فنون الادب والموسيقى الابداعية ذات النزعات «الفردية» في كل من انجلترة وايطاليا والمانيا : في انجلتره ابدع شكسبير فناً مسرحياً اتسم بعمق رؤيوي وتقنية جديدة سرى مفعولها في اعمال اللاحقين . شكسبير افاد من الدرامة الاغريقية ، لكنه استطاع ، في الوقت نفسه ، تجاوزوحدات الفعل التقليدية الملزمة التي لم تعد تفي بحاجته التعبيرية ، فبلغ شكلاً فنياً مرناً احتوى الكثير من تراث الاغريق واضاف الكثير الى جوهر الفعل الداخلي للدرامة ، ذلك الجوهر الذي افاد منه اللاحقون خاصة الرومانتيكيون . باخ (القرن السابع عشر) عمل على تعديل السلالم الموسيقية الاغريقية الشرقية السائدة آنذاك

في موسيقات الشعوب الاوربية فبلغ اسساً فنية جديدة اقتضت ظهور الات موسيقية ذات تقنية اعظم فكانت البيانو في مقدمة تلك الالات .

الروائيون المحدثون افادوا من عنصري التشويق ومرونة السرد والتواصل والتلوين التي حققتها الف ليلة وليلة . ادوات موسيقية وايقاعات عربية وشرقية وصلت الى اسبانيا (الاندلس) ومنها انتشرت في اقطار اوربية . والسامع المتخصص يستطيع بسهولة ان يقارن بين بعض اطوار الابوذية وبين نبرات المغني الشعبي الاسباني .

عناصر وادوات فنية غير قليلة وصلت من الشرق الى اوربا افاد منها المبدعون زمناً طويلاً حققوا خلاله ابتكارات وتقنيات خاصة جاوزت القديم ومهدت الى المستقبل فظهرت اساليب واشكال وادوات تركت آثاراً عملية على اجناس الابداع كافة في العالم . هذا يعني ان ليس هناك بدايات (خالصة) محلية في صور الابداع الا ما يتعلق بالحضارات الاولى ، ورغم ذلك فان تلك الحضارات افادت من بعضها واحتفظت ، في الوقت نفسه ، بطابعها الخاص الذي تمثل بوجودها . الشعر العربي في الجاهلية حقق بداية خالصة حافظت على الاصول الادائية عبر اجيال طويلة معروفة[٢] . غير ان البداية «الخالصة» لاتعني البناء من الصفر بقدر ماتعني الحفاظ على «روح» الفعل «المحلي» الذي سيفيد ، لاشك ، من عناصر ابداعية اضافية كانت شعوب اخرى قد حققتها . المهم ان نكون قادرين على الاتيان بفعل ابداعي حي عبر الاستجابة لمتطلبات العصر المتغير . فما دام العصر يتغير وينشر متطلباته ومستلزماته على كل جيل ورقعة فلابد للادوات والاشكال الفنية ان تتغير فيقدم المبدعون مايعزز القديم ويعمق الصورة الراهنة ويمهد الى المستقبل ، وبعكسه يكون التخلف الذي ينتج عن عدم القدرة على اللحاق بايقاع العصر . شعرنا الكلاسيكي حقق طابعه العام «المنوع» الى جانب المتغيرات اللغوية والادائية والموضوعية التي ابدعها الاوائل مروراً بـابي نؤاس والبحتري وابي تمام ، حتى اذا كان العصر الحديث طلع علينا رواد الشعر «الحر» باتجاه «جديد» تاثر بجوهر الشعر العربي وحاول اللحاق بايقاع الزمن المتغير بشكل سريع لم يسمح بـاي تاجيل .

في الرسم حدث شيء مماثل لكن دون مراحل فنية تقابل مراحل الشعر العربي ، فكانت عودة جواد سليم الى تراث السومريين والواسطي محاولة اولى لاضفاء المحلية والتنويع معاً على فن الرسم الذي غرق ، في الخمسينات وفيما بعد ، بتيارات الرسم المنوعة المتباينة المعروفة في العالم .

لقد ظهرت محاولات اخرى ، الى جانب محاولة جواد سليم ، لكن المحاولات ماتزال تفتقر الى الرؤية الجماعية المنوعة التي بامكانها اضفاء عمق استثنائي على اللون والمنظور والموضوع . الزمن مشكلة مبدعينا ، فكل مايظهر عندنا من محاولات في الرسم والرواية والموسيقى لايعدو كونه صورة منوعة لتراث معروف في العالم . ليس هناك ابتكار او اضافة في الشكل او الادوات ، انما هناك تنويع في الموضوع الواحد النابع من البيئة المحلية ، ولوحات ضياء العزاوي (المعلقات) نموذج لهذا التنويع ، ولوحات ياسين شاكر خاصة ماقدمه في معرضه الاخير مايس ١٩٨٨ الذي عبرت لوحاته عن روح تنويعية نبعت من اصل حكايات الليالي ذات النمط التنويعي في الايقاع والموضوع والمكان .

هنا يكمن التبرير الاول في عمليات فنية لاتتسم بالجدة انما تحاول عكس خلاصة تاريخ وتراث وحركة مجتمع ذي خصائص مغايرة لخصائص المجتمعات الاخرى في العالم ، فهل استطاع فنانونا وروائيونا عكس وتجسيد تلك الخلاصة «الخصوصية» ام الذي حدث ، عموماً ، اننا نسينا الخلاصة ولم نفكر بوسائل بلوغها ولهثنا وراء الاشكال الصرفة (الغربية) التي تعرفنا عليها قبل ان نتعرف على انجازاتنا التراثية عدا الشعر ؟ خذ المؤلفين الموسيقيين تجد تاثرهم بالغرب يكاد يكون تقليداً صرفاً لم يسعف المحاولات القليلة جداً في بلوغ فن ذي طابع محلي او متميز . الشيء نفسه حدث في دول اخرى نامية : تركيا واليونان ومصر واذربايجان وحتى اليابان : التدرجية في النتاج باتت في القرن العشرين محاولة غير مجدية ، فكان لابد من تحقيق نظرية الطفرة (والطفرة العالية جداً) التي غفل ، خلالها ، المبدعون عن قضايا فنية كثيرة اهمها : العلاقة بين الفن والواقع ، فكانت هذه الفضلة سبباً في سيادة «الشكلانية» المجردة التي ماتزال توحي بانها جزء من حركة عصر متغير من جهة ، وتعجز ، من جهة ثانية ، عن تحقيق علاقة روحية وطيدة بينها وبين المتلقي الذي مايزال دون مستوى الطفرة ويحتاج الى خطوات اكثر تاثيراً في حسه الذي كان لابد من (تطويره) تدريجياً دون فصله عن البعد التاريخي ـ التراثي

المؤثر في ذلك الحس . هذا الموقف الابداعي «المجرد» سرى على الرسم في الستينات حيث انتشرت النزعات الشكلية الغربية ، وسرى على التاليف الموسيقي الجدي منذ مطلع السبعينات ، وكان سبب ذلك هو النقص الفني الذي رافق حس الفرد المبدع والمتلقي حيال تراثه ، فلم يشهد شيئاً مؤثراً راسخاً من موسيقاه التراثية ، ولا راى ملامح فن تشكيلي تراثي فكانت انتباهته نحو فنون الغرب وسيلة لاشباع رغبته في الاطلاع على الفنون باعتبارها جزءاً من طموح اجتماعي «جديد» حاول التعويض عن التاخر الذي رافق الاجيال الماضية .

نقص اساسي اسهم في انعدام المرحلية في النتاج وانعدام التدرج العملي في وسائل التلقي : طبقة تتجه نحو الاشكال والادوات الفنية الغربية لتجد فيها مايلبي طموح طبقتها من تمايز برجوازي ، وطبقة تعجز عن استيعاب تلك الاشكال والادوات فتعود الى الفولكلور لتجد فيه صورة من صور الواقع والتراث معاً ، فمن خلال هذا التفاوت بين الطفرة والعودة الى الماضي تكونت الهوة العميقة التي ماتزال تفصل بين الفكر والروح ، بين الماضي والحاضر . ففي الوقت الذي افتقدنا فيه المنهج ، وفي الوقت الذي لم يستفد فناننا وكاتبنا من سمات وملامح وانجازات تراثنا الفني والادبي ، فان واقع مسيرتنا الابداعية افتقدت المرحلية في النشوء والتطور ، وافقدت المتذوق والمتلقي فرصة المتابعة التاريخية التي كانت من الممكن ان تقود الى تفاعل اكثر وعياً مع تراث الغرب .. فلم يكن هذا التاثير (غير الطبيعي) مقتصراً على حس المتلقي المثقف ، انما هو كان اشد وقعاً واطول مدى على ممارسات مبدعينا الذين ظلوا (ومازال اغلب المبدعين غير قادرين على التخلص من هذا التاثير) زمناً غير قصير يمارسون الابداع عبر نظرة (احادية) اهتمت بالشكل دون الابداع الذي يتجاوز الشكل الصرف : جواد سليم (والرسامون الرواد الاخرون) مارس الشكل الغربي الصرف وعزف على الكيتار الغربي وعاش حياة اجتماعية ذات معالم غربية ، وحاول بعد سنوات طويلة ان ياتي بجديد من خلال المزج بين التقنية واللون والموضوع المحلي ، او هو حاول العودة الى البساطة والوضوح وربما المباشرة في لوحاته : «كيد النساء» ، «وفتاة وحمامة» ، وغيرهما ، ففي ذلك تكمن خصائص محلية ومرحلية واضحة . نجيب محفوظ يعود الى ملامح معينة من التراث وخلاصة تاريخ محلي في «الحرافيش» بعد ان كتب روايات كثيرة حذا فيها حذو الغربيين الذين مارسوا الاساليب بشكل تدريجي : الواقعية فالنفسية والوجودية ورواية الاصوات واخيراً الرواية ذات الموضوع التراثي الاسطوري . فنجيب محفوظ لم يستطع التخلص من تدرجية تلك الاساليب في رواياته الواقعية المعروفة والنفسية (السراب) والوجودية (الشحاذ) ورواية الاصوات (ميرامار) والرواية الملحمية (الحرافيش) ذات الطابع التراثي التي جاوز بها نجيب محفوظ الروائي ، لكنه كان تجاوزاً متاخراً ، اذ ان اتجاهاً كهذا كان قد ظهر في العالم من زمن طويل ، وربما امكن عد «دون كيشوت» نموذجاً لذلك ، حيث المزج بين الواقع والمثال والخيال وتجسيد حلقات التكرر والعودة الى الفعل «الجذر» وبلوغ المرونة الاسلوبية والاسترسالية القريبة من روح الفنتازيا والمتواليات والتنويعات ذات الجذر التراثي الشرقي .

* النتاج الافقي والعمودي *

الاوربيون ، قبلنا ، وقعوا تحت تاثير غيرهم ليس في استخدام فنون الغير (فنون الاغريق والرومان والعرب) انما في الاستخدام اللغوي حيث كانت اللاتينية لغة الابداع والمجتمعات الاوربية ، ثم ظهرت النزعات المحلية في الاقطار الاوربية نحو الكتابة باللغات المحلية ، وظهر اثر ذلك في النتاجات الابداعية التي امتدت اجيالاً طويلة محققة بعدها «الافقي» الذي تحول ، تدريجياً وبشكل طبيعي الى بعد «عمودي» حقق الانجاز والتغيير وترك آثاراً عظيمة منذ شكسبير ودانتي وانجلو وصولاً الى باخ وبتهوفن وغوته ودستويفسكي ، ومازال هذا البعد مؤثراً في انجازات العالم الحديثة . والتاثير لاشك نشا هو الاخر تدريجياً ، عبر نشوء المراحل التي تباينت وتنوعت واتحدت ببعضها او هي تداخلت ببعضها مكونة المدارس المعروفة .

بالنسبة الينا وقعنا تحت تاثير البناء العمودي الذي انجزه الغرب خلال قرون ، لهذا افتقدنا مفهوم التدرج المرحلي في ممارساتنا الابداعية عدا الشعر الذي لم يخل بدوره من تاثر بانجاز الغرب ابان ظهور الشعر «الحر» ، الانتباهة لم تكن كافية لبلوغ طابع محلي عبر نتاج اول جيل يظهر في الثلاثينات او الاربعينات . الانتباهة كانت وسيلة ،

فقط ، لاشباع الفضول وسد النقص ، ثم كانت العودة الى التراث او المحلية غير مستكملة ابعادها ، لكنها كانت ضرورة كونها اسست بداية مرحلة ماتزال تتطلب التنوع : التنوع الذي تفرضه خصوصية العمل او خصوصية الموضوع النابع من القدرة على تقدير العلاقة المؤثرة بين الموضوع والشكل : جواد سليم يمارس عناصر الفن الغربي ثم يقدم نتاجاً فيه خصائص محلية ، ثم يعود الى الشكل الدرامي في «نصب الحرية» حيث نجد وحدات شكلية (ارسطية) واضحة في اجزاء النصب : البداية هي مزيج من تاريخ تراثي ونفسي واجتماعي ، والوسط ممثلة بالذروة ، والنهاية ذات الايقاع «الهادىء» الممثل لمرحلة مطورة من الشكل والمنظور .

فريد الله ويردي مارس الاشكال الكلاسيكية الغربية في مؤلفاته الموسيقية ثم حاول ان يكون تجريدياً في رباعيته الوترية ١٩٦٨ مستفيداً من نبرة صوت مؤذن او لمحة مقامية عربية الى جانب التنوع والمتوالية في التقطيع الشكلي الذي منح العمل خصوصية فنية لم تستطع التخلص ، رغم ذلك ، من الاساليب المنجزة في العالم ، لكنها عكست قدرة محلية يمكن لها ان تكون اساساً لانجاز مستقبلي شريطة توفر منظور افقي يبلغه المنتجون عبر تنوع واستمرار نتاجاتهم التي تستطيع ، عبر زمن لاحق ، الافضاء الى محاولة متميزة تتمثل فيها خلاصة النتاجات التي تسعف النتاج المتميز ، اما ان يظهر نتاج احادي المحاولة فيمكن ان ياتي بجديد ، لكنه لايستطيع التاثير بشكل متواصل واكيد في منظور تراثي معاصر قادم نطمح اليه ، فيظل الطموح موقفاً نظرياً دون تطبيقات تسحبه الى حيز الفعل والتطور . ربما كان الروائيون العرب اكثر المبدعين قدرة في الحفاظ على العلاقة بين الاتجاه الواقعي السائد ومستوى التعبير النثري والفكري من جهة ، وبين ذلك الاتجاه ومستوى تذوق الفرد العربي الذي مايزال مستواه التذوقي في طور التوسع كما الفن الروائي الواقعي الذي مازال يحاول بلوغ مستويات ادائية مميزة تتمثل فيها قدرة روائية استثنائية توازي قدرة السياب في نتاجه الشعري كماً ونوعاً وقدرة جواد سليم ومحاولته الجدية الفريدة في التجاوز . فاذا توفر ذلك ، فان القدرات المنوعة ستسهم ، مجتمعة ، في دفع منظور الفعل الابداعي العام نحو ممارسات متكاملة يكون لها شان عملي اكيد في بلوغ موقف ثقافي شامل ذي دلالة حية تكون مصدراً لتحقيق مراحل ابداعية قادمة ذات خصائص محلية معاصرة .

هوامش

١ـ ففي الوقت الذي يبلغ الدراميون التشويق والشد عبر مزج زمنين : ماض وحاضر يمهدان لمستقبل كما في بداية اوديب لسوفوكليس ، نجد بتهوفن يعرض في مطلع سمفونياته الاولى والثالثة والخامسة خلاصة مكثفة لجوهر موضوعه عبر اسلوب «تنبيهي» اذا صح التعبير يقود السامع ، عبر بداية مشوقة غير اعتيادية ومكثفة معاً ، الى تشكيل سمفوني من خلال التحليل والتصعيد ، فكما يعمل سوفوكليس وغيره على تحليل وتصعيد العناصر المكثفة المتداخلة التي تضمنتها بداية المسرحية ، فان بتهوفن هو الاخر يعمل على تحليل العناصر الفنية التي عرضها وتصعيدها نحو الذروة .

٢ـ للتفاصيل راجع كتابي : بين الادب والموسيقى .

٣ـ اظن الدراما الاغريقية لم تخل من مقاطع ادائية ارتجالية في الموسيقى التي لبت حاجة الممثل والموضوع والجو حيث كان ضرورياً سد فراغات الاجزاء والفواصل بموسيقى تعتمد التصرف وتعبر عن روح العمل معاً ، اما الرابسودي فهو نوع من الاداء القريب من روح التلاوة مع توفر موضوع معين شعري او قصصي او تراثي ، والرابسودي في الموسيقى الحديثة كان احد الاشكال التي تعرض لموضوع شعبي تراثي عبر شكل يتسم بحرية الاداء القريبة من روحية الخيال والاضافات الضرورية ذات الطابع الاسترسالي .

٤ـ رستاتيف : مقطع غنائي او آلي في الموسيقى يؤدى بروح انفرادية يغلب عليها الطابع الآني المستمد من روح العمل الذي يعد مقطع الرستاتيف جزءاً منه ، فالمؤدي هنا يختار ايقاعاً خاصاً يلائمه ويعبر عن روح الاداء معاً . هناك خصائص ادائية معينة بين الارتجال والرابسودي والرستاتيف .

٥ـ فنون الادب معروفة منذ الشعر الجاهلي ، غير ان فنون الموسيقى لم يصلنا منها غير الكتب والبحوث والالات التي لاتفي بغرض التحليل وتثبيت الخصائص التي لابد ان تعتمد النصوص الموسيقية (المؤلفات) التي لم تصلنا بسبب فقدان التدوين الموسيقي في الازمنة القديمة ، غير ان الموسيقى التي اقترنت بالشعر فالفت معه الغناء لابد انها كانت في مستوى رفيع يوازي رفعة شعرنا العربي الذي لابد ان حضوره الى جانب الموسيقى كان ذا اثر ادائي عظيم . لهذا يعتقد بان مستوى الغناء وفن الموسيقى العزفية ابان العصر العباسي بشكل خاص كان رفيعاً وحقق ابتكارات متميزة على صعيد الآلة والاداء الغنائي ، لكن شيئاً من ذلك التراث لم يصلنا فافتقدنا مفردات الالحان والصيغ والنصوص الصوتية دون ان نفتقد خصائصها الفنية .

٦ـ وقد اشار الى ذلك الشاعر خالد علي مصطفى في محاضرة له قبل سنوات في اتحاد الادباء .

غجريات لايعرفن ضحك القبيلة

○ ألآب
يوسف سعيد

صوت الليل

اصفر على طبلة من قشور الجوز
فيموت
صوت
الليل
بسهولة ،
احرث فمي ،
فتتحول اسناني الى غابة
ثلجية ..

زرافة

تنتشل الخضرة من
حقل
رسغي ،
يومان فقط ، وانا في بداية حدود وجنة
زرافة ،
تتحول طاقتي الكهربائية الى قرميد تخافه امراة ..
لوهمي جسر تعبره الزرافة
فقط ..

غمامة

وبعدها يسقط واحد من رموش
عينيّ
فيدفنه الملاك في واحة الاله ،
صمدانية خاصة
تاتي من كوكب بعيد ،
فينتشر الشلل في ، جسد
متخوم
ارحل فيكم يومين فقط ،
ثم اعود ،
ومعي قطعة من
غمامة بيضاء ..

ضفدعة

على ظهر ضفدعة خضراء ،
اهرب ،
الى اوقيانوس مكّون من نقطة
واحدة

وحدها المزامير

لهذه القرا بين التي تستدر دموع امراة الهياكل ،
لاتحتاج الى صنوج الكهنة ،
ولا الى مراوح المرتلين ..
وحدها ذبذبات المزامير
تعبر دروب الرعشة في اهداب عيني عاشقة
في فجر ينبض بتاوهات المتسولين القدامى ، لم تكن
سلالات الفراشات البيضاء قد جاءت الى حديقة ، مفروشة
بجسد المحبة ..

انما كانت ..

رؤوس الوعول مَرسومة بخشونة متناهية على جدار صخري ربما ، تدل على تجمع قبلي رجموا فيه ذاكرة الرماد الابيض .

ورمدوا دربا لا ياخذك اطلاقا ، الى خرير السواقي التي تجتاز ، مدينة الفرح ..

فقط عبارات

قادم ، ذلك الفارس الغريب ، حاملا على منكبيه كيسا معبا بالتعب ، وبقايا وريقات مكتوب في سطورها كلمات ، اغنية قديمة ، لم يفقه لها راعي الجمال ، شيء في جعبة المساكين الطوباويين ، يباركون كلمات يسوع ، ويغتسلون بمياه البركة ويسرقون درهم الكلمة من وعاء ضمير المائدة ، وعندما تحط رحالهم في محطة ، بعيدة عن الدساكر . يلتقون بخنازير برية ، وثعالب هجينة ، الجلد . يستلقي الفارس الغريب ، ويجتر شيئا من خبز حبه القديم ، ـ ومع مرور موكب الزمن يتحول ظهره الى لبادة صقيلة ، ـ يبصم عليها رسلم الطبيعة ، مناطيد ، ويكتب عبارات بلا أسمدة

فقط عبارات

كاهن البحار

هذه بجعة كاهن ،

فلا تلعن موجة البحر ـ لئلا تغضب شواطي الكلمة ، وتنتحر البجعة ،

ويستشهد الكاهن ، على سارية عارية ،

عند ذاك من الممكن ، أن تمسح بمنديل ارجواني ، قناديل الهياكل

تعالى لان زيت بيت لحم ـ يفتح شرنقة الصباح ...

السويد

وثائق

مجنون يتحدى القدر

مسرحية

تأليف :

يوسف العاني

كتبت بتاريخ ١٩/ حزيران/ ١٩٤٩

> تخصص المجلة باب (وثائق) من هذا العدد : لنص مسرحي كتبه الفنان يوسف العاني عام ١٩٤٩ دون ان يطلع على نماذج من مسرح اللامعقول او الممثل الواحد لكنه يمثل ارهاصاً بتلك الاتجاهات كما توضح المقدمة التي كتبها الاستاذ يوسف العاني وهو يعد هذه المسرحية للنشر هنا لاول مرة
>
> الاقلام

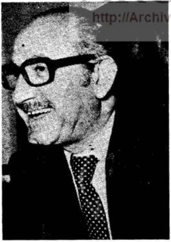
مقدمة موجزة :

في بدايات كتابتي للمسرح ، لم اكن افكر الاّ باصطياد الافكار التي تمسّ الناس من قريب او بعيد ، وانا في كل ما اكتب اسخر من الواقع الرديء المرفوض ، اشير اليه بشيء من المبالغة كي اقرّب الصورة وارسم التناقض بين ماهو كائن وما يجب ان يكون ، ومع هذا التصور والتصوير اخلق حالة من الهزل المرّ في اكثر من موقع او موقف .. ولم اكن اعرف آنذاك وانا في بداية الخمسينات (الكوميديا السوداء) او ما اشبه .

كانت الافكار تتزاحم عندي واقف امام بعض منها مكتوف اليدين لا استطيع الامساك بالقلم كي اعبّر عنها من خلال مسرحية اكتبها او فصل تمثيلي يجسد تلك الافكار ، فقد كانت قدرتي آنذاك عاجزة عن استلهام وسائل الاعداد الفنيّ المتلائم مع الصيغ المسرحية المطلوبة او الذي يوفق بين هذه الافكار وبين الشكل الذي يمكن من خلاله التعبير عنها ـ اي الافكار ـ .

واحدة من تلك الحالات التي اختزنتها في نفسي ذلك العجز الذي يحسّه الانسان احيانا امام ما يحيط به فيظل متسائلا لماذا يحدث هذا ؟ هل ان الانسان قاصر عن ان يفسر اسباب هذه الظواهر المؤسية والمؤلمة ؟ ام ان قوة متسلطة عليه تشلّ طاقة ادراكه لجوهر ماساته ؟

في ذلك الوقت ورغم ادراكي واتساع مااقرا من الفكر العلمي الذي تزودت به قارئا وباحثا على قدر طاقتي .. كنت اعاني انا شخصيا من ايلام تساؤلات اطرحها انا على نفسي .. فمع الرفاهية التي عشت فيها صغيرا



يوسف العاني

ظللت لفترة طويلة من الزمن وفي اوقات لا ادري كيف اقع في اسارها .. احس بانني ورغم تجاوزي سن الطفولة بحاجة الى حنان «الام» ، فقد فقدتها وانا تلميذ في الصف الثاني الابتدائي .. ثم فقدت ابنة اختي التي ربّتني صغيرا وانا طالب في كلية الحقوق .. لكن حبي الكبير لها جعلني

احس بجسامة فقدها بالرغم من انها كانت بعيدة عني لا اراها الا قليلا .

حالة من الرومانسية تُجسّم الاشياء وترسم ظلال العتمة حتى الاختناق .. فيظل منطق العقل على طرف متفرجا او هكذا كنّا نريد له ان يكون !

في درس (علم النفس) الذي كان يدرسنا اياه الاستاذ احمد محمد خليفة ، وهو اليوم الدكتور احمد محمد خليفة استاذي وصديق العمر رئيس المركز الاقليمي العربي لبحوث العلوم الاجتماعية والذي اشغل وزارة الشؤون الاجتماعية والاوقاف في زمن الزعيم الراحل جمال عبد الناصر . اقول من خلال هذا الدرس الذي عشقته واحببته وزاد في تعلقي به والغوص في اعماق سطوره . استاذي احمد محمد خليفة بقدرته الفائقة وشخصيته الساحرة في ايضاح مايعسر علسنا وترغيبنا في معرفة كل مايرد في محاضراته المكثفة والمشوقة والتي تحمل دلالات علمية جديدة علينا .. هذا الدرس اوحى لي بشخصية مصابة بمرض الكآبة يتمثل الاشياء يراها امامه وهي غير موجودة الاّ في مخيلته .. لقد احببت هذه الشخصية وتمنيت لو مثلتها على المسرح .. هكذا كانت بداية التصور والرغبة في ان اكتبها او اصورها . اي الشخصية مسرحيا .

المرحلة الثانية انني تمثلتها تحمل معاناة تساؤلاتي التي اشرت اليها ، وانها تحاسب من تسبَّب في ماساة انساننا .. تقف امامه مسرحيا ، تحاكيه تحاكمه ، تتحدّاه ، وتمثلت ان هذا الشخص الموهوم الموجود هو القدر ، وبدات اكتب .. لم اكن اعرف ـ آنذاك ـ مسرحا اسمه (مسرح اللامعقول) ولا مسرحية هي ((مونو درآما) ولا تمثيلا هو (الممثل الواحد) .. لم اكن اعرف شيئا عن هذا كله ، بل ان الاستاذ ابراهيم جلال كتب لي حين كان يدرس في الولايات المتحدة بداية الستينات يقول : اتدري يايوسف ان مسرحيتك «مجنون يتحدى القدر» هي واحدة من مسرح اللامعقول ؟!

لا اريد هنا ان انسب هذه المحاولة التي كتبتها بتاريخ ١٩٤٩/٦/١٩ وقدمتها على المسرح بتاريخ ١٩٥٠/٢/٣ الى مدرسة من المدارس او نموذجا من النماذج المسرحية .. لكن مسرحنا العراقي قدّم هذه المسرحية كما يلي :

قمت انا بتمثيل دور (المجنون) .

اخرج المسرحية (خليل شوقي) .

صوت القدر مثله (خليل شوقي) .

وتولى ادارة المسرحية وتصميم الديكور خليل شوقي نفسه وقدمت المسرحية من قبل (جمعية جبر الخواطر) في كلية الحقوق ، على مسرح معهد الفنون الجميلة في بغداد .

انني حينما اعود الى قراءتها اكتشف كم كانت محاولاتنا جريئة وجميلة .. وكم كانت في مضمونها ساذجة وبسيطة . ومع هذه الجراة والسذاجة ترتسم امامي تلك الرغبة والحماس في اكتشاف حالات جديدة لم نكن نالفها ولا نعرفها ، فنتجاوز ودون ان ندري ايضا مراحل اخرى يدّعي اصحابها الريادة والتجديد التطور بعد ان يكونوا قد اكتشفوها وعرفوها .

وهذه المسرحية التي كتبت وقدمت على المسرح يوم ١٩٥٠/٢/٣ ـ كما ذكرت ـ هي اول مسرحية ((المونو دراما) تقدّم في الساحة المسرحية العربية عموما .. فما لدينا من وثائق يؤكد ريادة مسرحنا العراقي في هذا المجال رغم تواضع المحاولة وبساطتها .

اننا نسجّل هذا الحدث المسرحي وننشر النص كما كتب حقيقة وتاريخا وذكرى كانت ومازالت عزيزة على كل المسرحيين الذين عاصروا تلك الفترة وساروا في مسارها الجاد والمبدع .

نسجّلها خشية ان تضيع في متاهات النسيان عن قصد او دون قصد . والحمد لله الذي ابقى لنا في ذاكرتنا وبصيرتنا خزين الحقيقة الذي يرفع البراقع ليشير الى المواقع الضار منها والنافع !!

والله من وراء القصد ..

يوسف العاني

بغداد في : ١٩٨٨/٤/١٨

شخصيات المسرحية

ـ المجنون

ـ صوت القدر ، ياتي من بعيد ليقترب !

المنظر

قاعة من قاعات مستشفى المجانين المظلمة .. مجنون نحيف القوام .. رث الثياب ، اشعث الشعر ، جالس في ركن ليس ببعيد ..

المجنون

(في حرارة) قدر .. قدر .. كل ما حل بي من القدر ! ماهذا القدر ؟ ليته يكون انسانا لانتقمت منه شرّ انتقام .. ما احقرك ايها القدر واسخفك .. وما اشد خطرك .... خطفت مني ولدي وزوجتي وحرمتني صديقا عزيزا عليّ ونكدت عيشي .. وانت اين انت ؟ من انت ؟ لا اعلم ، لا اعلم ! تعال ايها القدر تعال .. [illegible] اليّ ، [illegible] (يصرخ عاليا)

(اصوات مرعبة تتعالى من مصدر مجهول .. تطفا الانوار فيزداد ظلام المسرح ، وتتعالى الاصوات ممزوجة بموسيقى صاخبة وضحكات عالية ساخرة .. المجنون خائف لا يدري مصدر الاصوات ، فينتقل من مكان لآخر ، خائفا مضطربا ..)

«القطعة الموسيقية -Voice in the night -»

المجنون (بعد ان تهدا الاصوات) من ؟ من ؟ .. من انت من انت ايها ..

القدر : انا .. انا .. انا القدر (ضاحكا)

المجنون : القدر ؟!

المجنون : لم جئت الى هنا ؟

القدر : لانك اردتني لتتحداني !

المجنون : ولكن كيف جئت ؟

القدر : جئت .. لانني .. لانني انا القدر (يضحك)

المجنون : انت ماذا ؟ انسان ؟

القدر : اهذا يهمّك ؟

المجنون : يهمني جدا ..

القدر : (ساخرا) الى هذا الحد .. اذن فهاك حقيقتي ولاتلحّ بعد هذا بالسؤال .. انني .. انني .. انا القدر ! (يضحك)

المجنون : (متبرما) قل من انت ايها القاسي ..

القدر : انا الساخر منك .. الهازىء منك .. الضاحك عليك

المجنون : ولكن .. لم كل ذلك ؟ ! تسخر وتضحك وتهزا ؟!

القدر : لانني انا القدر

المجنون : ماقساك .. ما اقساك

القدر : مسكين انت .. انني اسخر واضحك واهزا .. لانني اريد ان الهو ..

المجنون : تلهو .. لاجل ان تلهو انت يشقى العالم !

القدر : لم لا ؟

المجنون : لقد كرهك الناس وسئموك

القدر : ولكنني احبهم

المجنون : تحبهم ؟ حاشا ان يعرف الحب قلبك ..

القدر : الحب ؟... لم لا ؟ لقد جربت العشق ايضا ..

المجنون : انت تعشق .. تعشق من ؟

القدر : اعشق ضحاياى !! (يضحك)

المجنون : مابشعك

القدر : اجمل ماعندي بشاعتي ايها الابله .. (يضحك)

المجنون : لقد بطشت بي .. وحطمت حياتي الهنيئة ..

وسكبت عليّ وتركتني اعاني من الحياة المرّ والويل والهوان ..

الست الفاعل بي كل هذا ؟

القدر : طبعا .. (يضحك)

المجنون : اريد مقاضاتك اذن ...

القدر : تقاضيني ؟ باللعجب !

المجنون : ولم العجب ؟ الست الظالم وانا المظلوم ؟

الست الطاغي وانا الضعيف ؟

الست المسرور وانا المكروب ؟

القدر : ولكنني انا القدر !!

المجنون : القدر .. القدر .. ماأثقل هذه الكلمة على سمعي .. اريد مقاضاتك .. اريد مقاضاتك ..

القدر : قاضني ولا تغضب

المجنون : ومن يكون القاضي ؟

القدر : القدر طبعا !

المجنون : آه ياظالم .. كيف يكون القاضي هو المجرم ؟

القدر : ومن فينا المجرم ؟

المجنون : انت

القدر : ولكنك لم تثبت ادانتي بعد .. انني متهم فقط .. قل لي ماهي اتهاماتك ؟

المجنون : اتهمك بموت ولدي الكبير ..

القدر : وكيف تثبت ادعاءك هذا ؟

المجنون : انه ادعاء لايحتاج الى دليل ..

القدر : انني اعترف بذلك ، ولكن كيف علمت انني انا المسبب ؟

المجنون : لقد مات ولدي الكبير ولا ادري كيف مات .. وحينما سالت عن السبب قيل لي .. قدر .. لم فعلت ذلك لم ..

القدر : قلت لك اريد ان الهو ..

المجنون : ولكن لم لم تختر مجرما خطرا او فاجرا خليعا .. لم تترك هؤلاء ؟

القدر : لانني اخشاهم

المجنون : فانت جبان اذن ..

القدر : قل ماتشاء .. فانا منصت اليك

المجنون : الست السبب في اختطاف زوجتي الحبيبة ؟.. لقد اشعلت فيها النيران ، تركتها رمادا .. ولكن كيف .. ولماذا ؟ قيل لي القدر .. آه .. ما اقساك .. ما اقساك . لم لم تختر امها الخرقاء وقد هدها الكبر حتى العظم

القدر : اناحرّ في تصرفاتي

المجنون : وهذا صديقي وزميلي الشاب .. اختطفته وطويته على عجل ودفنت معه احلاما عذابا طالما رفت في مخيلته . لم لم ترحم اهله وذويه واصدقاءه . اما في قلبك رحمة ؟

القدر : رحمة ؟.. وما هي الرحمة ؟ .. كلمة لا اعرف معناها !

المجنون : حقا انك فنان بشع ظالم .. تتفنن في اختيار الوسائل لتصل الى غاياتك ، وها انك استعلمت وسيلة جديد مع صديقي هذا (ساخراً) ها .. الكهرباء . الكهرباء .. ياله من سلاح جديد ..

القدر : (يضحك) .. انه سلاح القرن العشرين !

المجنون : انني احتقرك .. احتقرك ولا اخشاك .. سانتقم منك .. (يحاول المجنون الهجوم على مصادر الصوت)

القدر : (يصرخ في وجه المجنون صرخة عالية توقفه في مكانه دون حراك) ..

المجنون : (يكلم نفسه) مازلت اخافك ايها القدر ..

ولكن لماذا ؟ لماذا ؟.. سانتهز الفرصة عمّا قريب للبطش بك ايها الجبان (يجلس محطما)

القدر : (صوت القدر يتعالى من اكثر من موقع) ..

كم يحلو لي ان بحالتك الجميلة هذه .. وكل دمعة تخرج من بين جفنيك ، قطرة تسكب فوق قلبي فترووي مافيه من غلة وتطفىء مابه من نار . كم انا بشقائك .. فرح بعذابك .. خلي بشجوك . انا سعيد ، فليشق الجميع (يضحك)

المجنون : تضحك ؟.. مازلت لا افهمك

القدر : قلت لك انني القدر .. حقا انك غبي .. هل لك تهم اخرى ؟

المجنون : تهم لاتعدو ولا تحصى

القدر : وماهي ؟

المجنون : اتهمك بانك عاطل

القدر : عاطل ؟ اللهو صناعتي .. والسخرية تجارتي .. والغو براعتي !

المجنون : ياالهي .. اكاد اجنّ ..

القدر : ((بسخرية) تجن ؟ وهل فيك بقية من عقل حتى تجنّ ؟

المجنون : (يسكت) ..

القدر : الست تدري ان على المدّعى احضار شهوده .. فمن هم شود اثباتك ؟

المجنون : لم الشهود وقد اعترفت بكل اتهاماتي ؟

القدر : ولكنني انا ...

المجنون : (ثائرا) .. انت .. انت .. انت

«اشباح على الحائط .. تذوب بعد قليل ، تمثل نماذج من المجانين» ..

القدر : اهذا احد شهودك ؟

المجنون : لا ادري ربما كان احد ضحاياك !!

القدر : ها .. لقد عزّ عليك الشهود .. وستخسر الدعوى

المجنون : لايثبت لي حق ولن اربح قضية مادمت حيا .. ليتك تموت

القدر : اموت ؟.. انا الموت !!

المجنون : (يحرّك راسه علامة الاستغراب) ..

القدر : ساصدر عليك حكمي بالخسران

المجنون : حكمك ؟ .. لن اعترف بمحكمة انت حاكمها ، ولا بقرار انت تصدره ..

القدر : لقد اصدرت عليك حكمي ، ولايهمّني ارضيت به ام لم ترض ! والآن جاء دوري في مقاضاتك ..

المجنون : انت تقاضيني ؟ ياللسخرية

القدر : هبها ماشئت .. ولكنني ساقاضيك

المجنون : (يضحك ..)

القدر : لو قدّر لك ان تكون انت القدر فما الذي انت فاعله ؟

المجنون : لن افعل الذي تفعله مطلقا ..

القدر : امتاكد انت من ذلك ؟

المجنون : طبعا متاكد

القدر : هل تحسب نفسك بريئاً لم تجرم في حياتك قط ؟

المجنون : نعم .. انني بريء .

القدر : ولكنك مجرم

المجنون : مجرم ؟.. قلت لك انني لم اجرم في حياتي

القدر : (يضحك ساخرا ..)

هل فكرت يوما وانت تسير في طريقك كم من الحيوانات الدنيا التي تدب في الأرض تميت ؟

المجنون : (يهم بالجواب)

القدر : لم يخطر ببالك هذا الخاطر .. اليس كذلك ؟

المجنون : ولكن ...

القدر : لاتحاول التهرب

المجنون : ولكن هذه الحيوانات لا تحس

القدر : ومن ادراك بانها لا تحس ؟

المجنون : (واقفا) لانني لا اعلم بانها تحس وتشعر ..

اما انت فتدري بالآلام التي تسببها افعالك لنا ، وتقدم عليها دون رحمة ولا شفقة ..

القدر : اذا كان هذا وجه اتهامك فكان الأجدر بك ان تقاضي هؤلاء الظالمين من بني جنسك ..

المجنون : لايهمني هؤلاء .. لا اريد مقاضاتهم

القدر : بيد انني ساقاضيك بنفسي ، لانك منهم ..

المجنون : انا .. انا لست ظالماً .

القدر : كلكم سواسية .. تنشدون العدل وتظلمون .. وتبتغون الصلاح وتفسدون .. كل منكم يضع اللوم على غيره ، ناسيا انه شريكه .. لقد فسد المجتمع بفسادكم ، واوشك العالم ان يفسد .. لولا بقية من نور .. اجبني .. الست واحدا من هؤلاء الناس ؟

المجنون : ولكن ..

القدر : انظر .. كيف يسقى الانسان الموت اخاه الانسان ..

اتنكر ذلك .. هذه الحروب .. هذه المطاحن ...

نزوة في نفس احدكم كفيلة بابادة شعب باكمله ..

انظر .. هذا الظلم .. هذا الاستعباد ..

اانا الذي انتزعت من قلوبهم الرافة والرحمة ؟

اانا الذي سلبت من نفوسهم الاخاء والحب ؟

اانا الذي خلعت عنهم ثوب العدل والمساواة ؟

لقد اراد الانسان ذلك فكان له ماأراد !

وانت تتهمني باني المجرم الوحيد ، ناسيا ان الانسان هو المجرم الأول ..

المجنون : لا .. انت المجرم الاول والاخير ..

القدر : وهل تعتقد ايها الابله .. انك تستطيع العيش سعيدا لو اني كففت عن اعمالي ؟

المجنون : طبعا ..

القدر : هيهات .. هيهات .. فامامك الحسد والطمع والجشع .. والحقد .. هؤلاء هم بنو جنسك !

المجنون : ولكنني لست منهم ..

القدر : ها لقد تجردت عن آدميتك بهذه العجالة

المجنون : كفى .. كفى .. (يجلس كالمحطم والقدر يضحك ..)

القدر : (بعد قليل)

المجنون : ولكنني لست منهم ..

القدر : ها لقد تجردت عن آدميتك بهذه العجالة

المجنون : كفى .. كفى .. (يجلس كالمحطم والقدر يضحك ..)

القدر : (بعد قليل) اسمع يا .. حقا ما اسمك ؟

المجنون : اسمي .. اسمي .. سعيد !

القدر : اسمع ايها السعيد .. دعنا نتفاهم

المجنون : مستحيل ان نتفاهم

القدر : مستحيل .. لا مستحيل تحت الشمس .. الست تدري ؟

المجنون : قل ماعندك اذا ..

القدر : (يقترب منه) لم لا تكون شريكي ؟

المجنون : شريكك .. بماذا ؟

القدر : شريكي بافعالي ..

المجنون : شريك بافعالك .. اأكون شريك مجرم بجريمته ..

كيف اطلب الرحمة وانا شريك القسوة ؟
كيف ارجو العدل وانا شريك الظلم ؟
اذهب .. اذهب .. عليك اللعنة

القدر : اذن .. دعنا نعقد الصلح ..

المجنون : كيف ؟

القدر : اتركني الهوولا تعكر عليّ صفو انسي .. اما انت فساتركك وشانك

المجنون : تتركني وشاني ؟.. وهل ابقيت لي شانا ؟ وهل تركت دورا من ادوارك العنيفة دون ان تمثلها على مسرح حياتي ؟ اذهب .. اذهب .. فلن تستطيع ان تفعل بي اكثر مما فعلت

القدر : ولكني استطيع شيئا آخر ايها المجنون ..

المجنون : ها .. مجنون انك تحسب كل من يتحداك مجنونا ..

القدر : يالك من جاحد .. لقد بدات تنكر نعمتي عليك ، لقد اعطيتك نعمة الجنون .. تلك التي خففت من شقائك والآن استطيع ان ارجع اليك العقل .. بل اعطيك حسًا مرهفا تشقى به وتتالم .. لا تفوتك ماساة من مآسي الحياة ، فتشقى بها وتشقى بحسك ..

المجنون : لقد جربت كل المصائب

القدر : شقاء الانسان ليس بقدر المصائب .. بل بالاحساس بها

المجنون : لا افهم ما تقول

القدر : لانك مجنون !.. واستطيع ان ازيد شقاءك شقاء آخر .. اتدري كيف .. اعطيك مجدا فيكثر حاسدوك واعداؤك ويزادا عذابك وشقاؤك .. بل استطيع اكثر واكثر ... ها .. مارايك ؟ اما استطيع

المجنون : (وقد بدت عليه علامات الخوف) قلت لك لن تستطيع .. اخرج .. اخرج ..

القدر : (ضاحكا) ولكنني استطيع ..

المجنون : (صارخا) لن تستطيع ..

القدر : (يهم بالخروج حيث يبتعد الصوت) ستبدي لك الايام .. ستبدي لك الايام

المجنون : (يحدث نفسه)

ستبدي لي الايام .. ماذا .. ماذا ؟
(يهجم على القدر ليلقيه ارضا وهو يصيح) لقد مسكت بك سانتقم منك .. سانتقم منك !

«تطفأ الانوار بالتدريج وصوت المجنون مازال ينادي سانتقم منك .. ثم يُنار المسرح ثانية .. واذا بالمجنون وحيدا واذا بالقدر خيال لا وجود له !!» ..

آه .. اين انت ؟ .. اين ..
«مع نفسه وكانه يخاطب الناس» لقد اردت ان انتقم من القدر .. ولكنه سخر مني :
«يضرب على الارض .. ويصرخ مع قهقهات عالية» ..

ـ موسيقى ـ

/ ستار /

البنـاء الفنـي بيـن الابداع والنقد

● حسين عيد

كثر النقاش حول «البناء الفني» للاعمال الفنية عامة والادبية خاصة ، وتكرر استخدام المصطلح في كثير من المقالات والدراسات دون تحديد لمدلوله ، حتى بات يكتنفه الغموض عند استعماله في كلا جانبي المسالة الفنية من ابداع ونقد ..

تسعى هذه الدراسة الى محاولة الاجابة على عدد من الاسئلة التي يثيرها هذا المصطلح ، يمكن صياغتها كما يلي :

- من اين يبدأ الكاتب المبدع ؟
- ماهو مدلول «البناء الفني» ؟ وماهي اهميته ؟
- اين يقف النقد ؟ وماهي مواصفات الناقد ؟
- ماهو المعيار او المؤشر الذي يهدي الناقد خلال عمله ؟
- كيف يحقق الناقد غرضه ؟

*** من أين يبدأ الكاتب المبدع ؟**

تمور حياة الانسان على الأرض بتيارات واحداث ، قد تتعارض او تتضارب ، تنتابه خلالها مشاعر مختلفة ، تتفاوت بين الحزن والسعادة ، واليأس والأمل ، والاهتزاز والاستقرار ، فتتوالى على ذهنه - خلالها - عشرات الآراء والافكار في تتابع مدهش و إنتقال فجائي

الكاتب المبدع - في هذا السياق - انسان يعيش واقعا اجتماعيا وسياسيا واقتصاديا محددا ، وهو ايضا وليد مرحلة تاريخية معينة ، يستمد من واقعه هذا ، معين إبداعه الحقيقي ، فهو نبع لاينضب . وكما بدأ إنسان الكهف رسم اشكاله البدائية على الجدران او حفرها على الاحجار ، وهكذا تستمر سلسلة التطور الفني في حركتها المواكبة للحياة . فهو يضيف انطباعات الى انطباعات اخرى فتغتني بعضها بتوسيع رقعة المشهد ، وبابراز علاقات مدهشة وبطمس عنصر ينبغي أن يكون طفيفا بتقديم آخر بما يجذب الاهتمام ، فهو يرى غايته عبر الغابة التي قد يمرّ خلالها»[1]

إذن يبدأ المبدع من «العالم والواقع الذي تمثل معطياته المادة الخام للعملية الابداعية»[2] ، فمن ومضة كاشفة او فكرة طارئة ، او لقطة سريعة ، او مشهد عابر ، او واقعة معينة ، او حادثة قديمة ، او تجربة مريرة ، او علاقة سعيدة ... الخ ؛ فان الكاتب المبدع - وحده - بموهبته الاصيلة وبحدسه الصادق ، يلتقط احدى هذه المواد او بعضا منها ، ويشكل عمله الفني بايمان لايتزعزع بان الفن «يعكس شيئا حقيقيا في الحياة» ، وهو الذي يحاول ان يرى ويكشف للآخرين ، ماهي الحياة في نظره ، وخياله من خلال تجسيدها في الفن»[3] ، وقد اثبتت تجارب علم النفس الحديثة ، انه «يتقدم في ابداعه من خلال توتر عام يقوم كقوة رافعة وراء عمله»[4]

فإذا شئنا ان ننتقل من التعميم الى التخصيص ، حتى يمكن توضيح ابعاد القضية اكثر . اي ان ننتقل من الفن عموما الى الادب خاصة ، هنا نجد ان الادب «هو الوسيلة لتوصيل التجارب ، والتجارب نفسها لاتحدث على صورة الفاظ . وتجارب المؤلف يجب ان تترجم الى الالفاظ التي هي رمز لها»[5] ، حتى يتبلور عمله وينضج وينبثق في النهاية ،

ليعرض «لكل من يرغب في إختباره على شكل بناء من الكلمات، وهو التعبير الوحيد عن كل مابذله من جهد في خلقه».[٦]

هنا تواجه الكاتب / المبدع مشكلة عويصة : كيف يمكن التعبير عن تجارب الخيال البشري اللامحدودة بوسائل الادب المحدودة ؟

والجواب يكمن في قدرة المبدع على استخدام وسائل في الادب ، بحيث «يعرف كيف يجمع في فنه كل ماحتوته الالفاظ من قوة التعبير والتصوير ، وكل مامن شانه ان يساعد على التوصيل بحيث تستثير الخيال»[٧] . ويترجم الكاتب الامريكي آرنست همنجواي الاجابة ، من خلال تجربته الشخصية ، حين يقول «ان اصعب شيء يؤديه المرء ان يكتب نثراً مستقيماً نزيهاً عن بني الانسان اصعب اذعليه اولا ان يعرف الموضوع ، ثم ان يعرف كيف يكتب ، وكلا هذين يستنزفان العمر كله لتعلمهما»[٨] وبمعنى آخر ، فكان الصدق الفني يستدعي من الكاتب / المبدع ان يعيش حياة عريضة ، غنية بتجاربها ، وان يكتب عما يعرف ، او عن تجربة عاشها او لمسها عن قرب ، وان يكون قارئا نهما للآداب المحلية والاجنبية ، قديمها وحديثها ، مستوعبا لتكنيك فن الكتابة الذي يمارسه ، متعرفا على إمكانيات ووسائله الفنية ، هاضما لمراحل تطور فنه . عندئذ يصبح ماينتجه عملاً فنيا حقيقيا ، يكون «دائما اوسع من فكرة المؤلف الاصلية ، فهو لا يلتقط ظواهر الحياة الوقتية فحسب ، وانما الظواهر الازلية ايضا ، مع فهم الظاهرة الوقتية نفسها كحركة ازلية ، ذلك لان الحياة، ازلية ، والفن يعكس الحياة بالذات»[٩]

هكذا تظهر الأعمال الادبية الجيدة ـ من شعر وقصة ورواية ـ الى حيز الوجود ، ونحو مزيد من التخصيص ، ساقصر حديثي على الرواية ، كنموذج للعمل الادبي ، بما يتيح الفرصة نحو مزيد من التعمق في البحث ، وان ظلت النتائج صالحة للتطبيق على مختلف انواع النشاط الادبي الأخرى ..

فما هي الرواية ؟

قدّم الكاتب الامريكي هنري جيمس في كتابه «فن القصة» اوسع تعريف للرواية حين اوضح انها «إنطباع شخصي عن الحياة ، وهذا الانطباع هو الذي يشكل قيمتها بالدرجة الأولى ، وتتفاوت هذه القيمة على قدر كثافة انطباعات المبدع».

ويضيف ناقد آخر بانها تقدم حتى من ابسط مستوياتها «التجربة كفكرة تصلنا في المقام الاول عن طريق عقل سبق له ان محصها ذهنياً».[١٠]

فكان الروائي يسعى جاهدا لتقديم رؤيته الخاصة في روايته، من خلال تجاربه وانطباعاته في الحياة، وفي ذات الوقت تعمل كل رواية جديدة له على تنمية وعيه، حتى ليطلق عليها احد النقاد «الرواية الصحيحة»، ويعرفها بانها «الرواية التي تتوافر فيها روح الجدل (الديالكتيك) وبعبارة اخرى فان آفاق الكاتب تستمر في التطور ويتوسع فهمه في كل عمل ادبي يقدمه»[١١]

إذن، ماهي اهمية البناء الفني ؟

لعل استعراض آراء بعض النقاد والباحثين، الذين تناولوا هذا المصطلح، ومناقشتها؛ يساعد على بلورة مدلوله، ويمهد الطريق لبيان اهميته.

تعرض الناقد الانجليزي كولن ولسون الى تعريف «معنى البناء» بانه «الفكرة التي يعطيها الروائي للمشروع كله بكافة مضامينه»[١٢]؛ فانصب تعريفه على «فكرة» و «مضامين» العمل، وهذا يعني الرؤية التي تقدمها الرواية، وبهذا كان تعريفه قاصرا، حين قدم مايعكسه بناء الرواية الفني من اثر لدى المتلقي، دون ان يعرف البناء نفسه..

اما غوته فقد اعلن «ان مايميز الفنان عن الهاوي هو فن البناء باسمى معانيه، والمقدرة على التنفيذ التي تبدع وتشكل وتؤلف، لا الافكار المنفردة ولا الصور او غزارة الايضاح»[١٣]

هنا الح غوته على احتراف الفنان وتمرسه الكامل على اداء عمله، لانه العنصر الذي يمنحه قدراته البنائية، كما ركز على مرحلة تنفيذ العمل الفني (التي تتضمن في اطارها العام الابداع والتشكيل والتاليف) دون ان يدخل في تفاصيلها، مستبعدا كل مالايدخل في بنية العمل ويلتحم بها من افكار منفردة او صور او ايضاح..

ويرى د. مصطفى سويف ان «العمل الفني يتمثل في جوهره في البناء، الذي تدخل فيه عناصر الشكل المختلفة.»[١٤]

هنا نجد توافقا بين راي د. سويف وراي غوته، في تمييزهما وتركيزهما على ان البناء هو (جوهر) العمل الادبي، لكن د. سويف تقدم خطوة في ايضاح مرحلة تنفيذ البناء، حين بين انه يتضمن عناصر الشكل المختلفة، وان لم يتعرض لتفاصيل هذه العناصر ولا للرؤية التي يقدمها العمل.

ويمضي ناقد آخر قدما للامام ليضيف بعدا جديدا، يبرز

العلاقة بين شكل العمل الادبي وبنائه الفني من جهة، وبين عوامل البناء داخله من ناحية اخرى، وذلك حين اعلن «اننا ندرك الشكل دائما، من خلال تطور العلاقة فيما بين العامل المسيطر، الباني، والعوامل التابعة له».[١٥]

بينما ! اهتم عدد آخر من الكتاب والنقاد بالدخول اكثر الى تفاصيل عناصر البناء الداخلي للعمل، واضاء كل منهم جانبا من جوانبها، فنجد الكاتب بيرسي لوبوك في كتابه «صنعة الرواية» يلقي الضوء على زوايا الرؤية التي تطرح الاعمال من خلالها، وعلى اساليب السرد المتنوعة التي تدخل في بنائها، حين بين ان «هناك العديد من المواد المختلفة الواضحة للعين المجردة وضوح الحجر والخشب، تدخل في بناء الرواية، ومن الضروري معرفة الغاية من وجودها». ثم اوضح «انها الاشكال المتنوعة للسرد الروائي، الاشكال التي تسرد عبرها الحكاية».[١٦]

كما نبّه ناقد آخر الى ضرورة الاهتمام بالزمن الروائي للسرد «اذا كان كل عمل ادبي روائي غير مستقل عن السرد الروائي الذي يبنيه، فينبغي ان نلاحظ زمنيته حينئذ على المستويين المتميزين اللذين يحددان كلا من زمن السرد الروائي وزمن القصة المتخلية».[١٧]

بينما ينطلق ناقد آخر الى إعتبار ان البناء هو منظور الاحداث الدرامية التي يمتد بيد ثنايا العمل الادبي، ليبلور رؤيته في النهاية، وذلك حين قال يعتبر البناء في الادب هو السياق المنظور للاحداث الدرامية الذي يزداد وضوحا و «توكيدا»، اي تطوره الى فكرة اعتقاد معين تم التوصل اليه بعد التفكير الدقيق».[١٨]

ويزاوج ناقد آخر، خلال تبيانه لمرحلة بناء العمل الفني، بيد التعرض لبعض جوانب البناء (من سرد وصور) والرؤية التي يعكسها العمل، حين اوضح ان رؤية الاديب او الفنان هي التي تحدد له موضوع فنه، وهي لاتحدد له الموضوع فحسب، ولكنها تحدد له ايضا الزاوية التي يتناول منها الموضوع، وتحديد طبيعة الصور التي تكون لبنات هذا الموضوع والتي تنثال على مخيلة الفنان وهو في مرحلة بناء عمله الفني».[١٩] اما ليكال يولدا شيف فهو يقترب اقترابا شديداً من تفسير مصطلح «البناء الفني»، حين جمع بين جوانب عديدة من تفاصيل مرحلة التنفيذ، بشكل متفهم، واع، وكامل المعنى بربط التنفيذ بالرؤية (المضمون) التي يقدمها العمل، وذلك حين كتب «تتضمن الصيغة الفنية (الشكل الفني) كتركيب للمضمون، بيد عناصرها واجزائها صلات مختلفة. ففي بناء عناصر مضمون الصورة الفنية يكتسب تركيب الاجزاء اهمية كبيرة. فالتكوين في مؤلف الفن هو نظام في تناسب عناصر المضمون واجزائه، وفي الموقع المتبادل او تناوب العناصر الفنية والاجزاء بالنسبة لبعضها البعض، والذي يساهم في توضيح المضمون والتعبير عن هذه المشاعر والطبائع البشرية».[٢٠]

والآن، يمكن بلورة المناقشة السابقة، في تحديد معنى مصطلح «البناء الفني» في النقاط التالية:

- اهمية احتراف الفنان، لتنمية قدراته على بناء العمل الفني
- يعكس البناء الفني ويبلور رؤية (مضمون) العمل الفني.
- ان بناء العمل هو المعمار الذي يساعدنا على ادراك شكله.
- البناء الفني هو نظام في التناسب بين عناصر العمل واجزائه، حسب موقعها (سيطرة عامل رئيسي وسط عوامل تابعة)، او تناوب العناصر الفنية والاجزاء لبعضها البعض.
- يدخل في البناء الفني - ايضا - عناصر عديدة مثل: زوايا الرؤية (اساليب السرد) ومستويات الزمن المرتبطة بها، ومتطور الاحداث الدرامية الذي يمتد بين ثنايا العمل.

وبعد ان اتضح مفهوم «البناء الفني» يمكن ان نتوضح اهميته كما يلي:-

اولاً: يرى البعض «ان بناء القصة انما هو مفتاح نجاحها او اخفاقها».[٢١]

وهذا البعض قدم النتيجة - رغم صدقها، بشكل عام - دون تبرير

ثانياً: يربط الكاتب الروسي الكبير ايليا اهونبورغ «السّر في اقتران قدرة الكاتب الجيدة على الكتابة بقدرته على بناء الرواية على نحو يقراها القارىء بشغف ؟ او ان من المحتمل ان موهبة الكاتب ليست في الاحساس بالكلمة ولكن في تمتعه بالقدرة على (التخيل) ؟».[٢٢]

هنا يربط الكاتب الروسي بين اثر البناء الجيد وتوافر عنصر الحبكة الفنية للعمل الادبي، التي تؤدي الى اقبال القارىء وشغفه بالرواية. لكنه يتوقف، بل يستطرد - وقد جانبه التوفيق - ان الامر قد يكون مرجعه الى «قدرة الكاتب على التخيل»، ولاشك ان هذه القدرة النابعة من موهبته اساساً، يصقلها الكاتب/ المبدع بخبراته الحياتية، وتنمية قدراته الفنية، لتتبلور في النهاية في «بناء من الكلمات».

ثالثاً : يعلق الناقد يوري تينيانوف اهمية كبيرة على مفهوم مبدا البناء ، حين بيّن ان «وحدة الاثر الادبي يجب ان يتم الاحساس به لشكل ديناميكي وتظهر هذه الدناميكية في مفهوم مبدا البناء»[٢٣] . اي انه ارجع الاحساس بحيوية الشكل الفني ورؤيته (وحدة الاثر الادبي) الى حركية وحيوية بناء العمل المبدع .

رابعاً) هناك خطر يكمن في الاهتمام (العقلاني) الزائد بتطوير البناء الفني ، في محاولة وهمية من المبدع للاندفاع بالعمل الادبي نحو تحقيق الكمال الفني ، فيخرج العمل من حيوية الابداع الى جمود التجريد ، حيث يشير الى ذلك احد النقاد ، معبرا عن تحذيره بالكلمات التالية «ان العمل على تطوير البناء الفني ومتانة النسيج لأجل الفن ذاته يعتبر عملا فكريا واكاديميا يضاهي عملية اختزال الحبكة وتحويلها الى مجرد فكرة كتحويل الشخصيات الروائية او العلاقات الى معان مجردة تنطوي عليها الافكار الجامدة»[٢٤]

*** والآن ، اين يقف النقد ؟ وماهي مواصفات الناقد ؟**

يعتبر مصطلح «النقد» من المصطلحات التي يحيطبها كثير من الالتباس والغموض ، وليس هنك تعريف جامع شامل لها . وقد سبق ان اوضح د . محمد مندور «المفهوم الاشتقاقي لكلمة نقد» : Criticism في اللغات الاوربية ، بانه مشتق كما هو معروف من الفعل اليوناني القديم «كرينو» Crino ومعناها يميز او يحدد . وبذلك يكون معنى النقد الاصيل من اللغات الاوربية هو التمييز والتحديد ، اي البحث عن الخصائص المميزة لكل عمل ادبي ، وايضاح نوع الخطوط التي يتكون منها نسيجها»[٢٥]

ويلاحظ هنا ان (البحث عن الخصائص) و (ايضاح نوع الخطوط) يقصران وظيفة النقد على (التفسير) ، ولعل هذا هو مادفع د. مندور ـ في بداياته ـ الى ان يقر ان «هناك شبه اتفاق على ان النقد هو فن تمييز الاساليب»[٢٦]

والآن ، لنبدا بابن رشد الذي يرشدنا الى الوسيلة السليمة لتفسيرى عمل وتقييمه ، وان الامر مرتبط بمدى تفهم الناقد للحكمة من العمل والهدف منه ، اي الرؤية التي يقدمها ، وذلك حين قال «ان فهم اي إنتاج فني من قبل اي انسان مشروط بفهمه ـ اساسا ـ للحكمة التي توخى الفنان التعبير عنها من عمله الفني ، والهدف الذي من اجله وضع هذا الانتاج الفني .. واذا لم نفهم تلك الحكمة فسيظهر لنا ان هذا الانتاج الفني يمكن ان يكون له اي شكل دون تحديد كما ويمكن ان يكون له اي حجم واي مقاييس واي طرق لترتيب اجزائه ..»[٢٧]

ولاشك انه اضاف بعدا عميقا الى (تفسير) العمل الفني ، حين ربط بين الرؤية الفنية للعمل ككل وتبلور البناء الداخلي للعمل ، مبدعا شكله الفني المميز

اما د . عبد القادر القط فيعرف النقد بانه «ملكة خاصة تقوم على استعداد طبيعي عند الناقد يميل به الى تجاوز مرحلة القراءة المتذوقة الى التامل والتفكير فيما يقرا تفكيرا ينتهي به ـ على خلاف القارىء العادي ـ الى اكتشاف ظواهر فنية خاصة والى البحث عن اسرار التوفيق والفشل وطريقة استخدام الفنان لادواته الاولى من لغة او لون او صوت او مادة»[٢٨]

هنا يبرز د . القط جانبين هامين هما ان النقد «ملكة خاصة» ، وان الامر لايقتصر على التفسير (اكتشاف ظواهر فنية خاصة) وانما ايضا «التقييم» اي البحث عن اسرار التوفيق والفشل وطريقة استخدام الفنان لادواته .

اما الناقد «والتربارتر» فمضى في تحديد اكثر لهدف النقد حين بين ان الهدف في المقام الاول هو اكتشاف ماهية العمل ثم اكتشاف صفاته المميزة واخيرا اكتشاف ذلك الشيء الذي يعبر فيه عن القوة الخاصة الفريدة التي تميز المؤلف وتميزه من افضل حالاته»[٢٩]

اعتمد هذا الناقد جانبي النقد من تفسير (اكتشاف ماهية العمل وصفاته المميزة) وتقييم (اكتشاف القوة الفريدة التي تميزه في افضل حالاته)

اما ماتزوني (Mazoni) فقدم لنا مبادىء وقواعد هامة للنقد الادبي ، حين قال «ان كل مؤلف يحتوي في ثناياه القواعد التي يجب ان يحكم بها عليه» ثم اضاف بعد ذلك «ان كل مؤلف يبسط لمن يريد ان يفحصه المبادىء اللازمة للحكم عليه ، وهذه المبادىء يمكن استنباطها بان تسال اسئلة ثلاثة : ماغرض المؤلف الذي يرمي إليه ؟ وهل الغرض الذي يرمي اليه غرض معقول ؟ وهل استطاع ان يبلغ هذا الغرض ؟»[٣٠]

هنا يسير ماتزوني وراء ابن رشد حين اهتم بالبحث عن الغرض الذي يرمي اليه المؤلف ، كما اتفق مع النقاد السابقين في الوظيفة التقييمية للنقد ، لكنه وضع يده على مبدا نقدي هام حين قرر ان كل عمل فني يقدم من داخله

مفاتيح نقده .

اما الناقد الروسي بوريس بورسوف فاضاف وظيفة اخرى للنقد ، حين عرفه بانه «نضال من اجل الموهبة ، ونضال ضدها من اجل ان تبقى صادقة مع نفسها ، من اجل تعميقها وتطويرها ، لان اي توقف يعني الموت بالنسبة للموهبة»[٣١]

ورغم ان هذا التعريف يركز على الجانب التقييمي للنقد ، الا انه يكرسه ـ بحماسة ـ لحماية المواهب والدفاع عنها ، وكشف اي زيف او انحراف قد يعتريها ، ولا شك ان هذا يعني ـ من ناحية اخرى ـ كشف الاتجاهات الزائفة وغير الموهوبة في مجال الفن .

ويطور الناقد الروسي بيلنسكي هذا الاتجاه ، باجراء مقارن (تقييمي) للموهبة بين اترابها ، حين رأى ان مهمة الناقد هي «تحديد الدرجة التي يمتلكها الفنان وسط اقرانه»[٣٢]

وهناك ايضا اتجاهات حديثة في النقد ، منها مايقدمه الناقد الفرنسي بيير ميشريه في كتابه الهام (نظرية الانتاج الادبي) حين ميز بين «المحاكمة السلبية للنقد (كادانة) والمعرفة الايجابية لما يمكن ان نطلق عليه مؤقتا النقد (كتفسير) . وهذا يتطلب منا ان نضع تمييزاً ايجابيا بين النقد كادراك (تعلم التذوق) والنقد كمعرفة (علم الانتاج الادبي) وبذلك يكون المذكور اولا معياريا يحدد قواعد اما الاخير فيكون تامليا يستنبط قوانين ، كما ان الاول يكون فنا ، تكنيكا (كاحساس كامل) ، اما الآخر فيكون علماً»[٣٣]

ورغم ان ميشريه يبدأ من الوظيفتين الاساسيتين للنقد الاولى سلبية كمحاكمة) وهي التقييم ، والثانية (إيجابية كمعرفة) وهي التفسير ، الآ انه يقصر وظيفة النقد على الجانب التقييمي كادراك (تعلم التذوق) وهو يعتبره فناً له قواعده . اما الوظيفة المعرفية للنقد (كتفسير) فهو يعتبرها علما للانتاج الادبي ، يعتمد التامل اسلوبا لاستنتاج قوانينه .

وهناك ايضا جماعة «تيل كيل» الفرنسية ، التي نشأت في الستينيات ، واصدرت مجلة لها بذات الاسم ، فقد اوضحت خلال بحثها عن بعد نقدي جديد «ان الكاتب قارىء اساسا ، اذ يقرا الواقع المحيط به ثم يحلله كقارىء ويحوله الى مادة للكتابة يتلقاها قارىء آخر ويحللها بدوره ، فيصبح قارئا وكاتبا في آن» . ثم حددت العلاقة بين الكاتب المبدع والقارىء/ المتلقى بان المبدع «لانه قارىء كاتب تكون علاقته بقارىء آخر (هو قارىء نصه) علاقة عضوية متميزة ، لان هذا القارىء بدوره يجب ان يكون فعالا بحيث يحول الورقة المطبوعة التي بين يديه الى انطباعات وافكار ويصبح بالتالي كاتبا»[٣٤]

هنا علاقة نشات بين الكاتب/ المبدع والقارىء ؛ فالمبدع يبدا بقراءة (معايشة واستيعاب) الواقع وتحليله وتحويل انطباعاته وافكاره ورؤاه الى نص مكتوب ، ينتقل الى قارىء آخر (تربطهما معا علاقة عضوية) ، فيعيد هذا القارىء تحويل النص الى انطباعات وافكار ورؤى ، واصلا الى مابدا به الكاتب/ المبدع ، ليمارس دوره .

اما تزفتيان تودروف (احد نقاد جماعة «تيل كيل») فقد بلور اتجاهه النقد فيما اسماه «النقد الحواري» ، حين رأى ان النص المنتقد «خطاب يلتقيه خطاب الناقد ، المؤلف هو «انت» وليس «هو» ، محاور يجرى النقاش معه حول القيم الانسانية . لكن الحوار غير متناسق ، لان نص المؤلف مغلق ، بينما يمكن لنص الناقد ان يستمر الى ما لانهاية . ان الفهم الافضل لمعنى قطعة يستدعي ان «تجعل» في تكامل سياقات متزايدة الاتساع : سياق العمل اولا ، ثم سياق الكاتب ، وسياق العصر والمأثور الادبي»[٣٥]

هنا النقد يمثل حوارا حيّا بين نص الناقد والنص المكتوب حول (القيم الانسانية) ، لكن طبيعة النصين او الخطابين مختلفان : نص الناقد منفتح ، متجدد الآفاق بينما النص المنتقد مغلق ، لذا يصبح الحوار غير متوازن يمكن فيه لخطاب الناقد ان يستمر الى مالانهاية .

ثم وضع تزفتيان تودروف عددا من الضوابط لفهم وتذوق معنى قطعة بان يكون تناولها او التحاور معها ، من خلال وضعها في سياق العمل اولا ، ثم وسط اعمال الكاتب/ المبدع وفي سياق تطوره العام ، واخيرا في السياق العام الخارجي للعصر كله .

من المناقشة السابقة ، يمكن رسم اطار لمفهوم النقد ، كما يلي :-

يهدف النقد الى تحقيق عدد من الغايات : اولها تفسيري ؛ لاكتشاف ماهية العمل (الرؤية التي يقدمها وصفاته المميزة ، وكيفية تنفيذ بنائه الفني) والثاني تقييمي ؛ لاكتشاف مدى توفيقه في تحقيق هدفه وتشييد بنائه ، والثالث نضال من اجل الحفاظ على صدق الموهبة .

وهناك عدد من القواعد او المبادىء او الوسائل ؛ لتحقيق هذه الغايات :

- استنباط قواعد نقد كل عمل من داخل العمل ذاته
- ايجاد علاقة عضوية فعالة بيد النص المكتوب والمتلقى او خلق علاقة حوارية بين خطابين (الخطاب المكتوب والخطاب النقدي)
- وضع النص في سياق اعمال الكاتب ، ثم في سياق عصره ، لتحديد الدرجة التي يمتلكها الفنان وسط اقرانه .

هنا يبرز سؤال هام ، حول الصفات التي يجب توفرها في الناقد للقيام بوظيفته . ولكثرة التكرار الذي ورد في كثير من آراء النقاد التي تدور حول هذا الموضوع ، ساكتفى بنموذجين ..

يرى الناقد الامريكي ريجارد بلاكمور في سياق حديثه عن «مهمة الناقد» ان النقد «كلام الهوى بصياغة شكلية ، فعندما يكون فيه من الحب والمعرفة مقدار كاف فذاك هو الاكتفاء الذاتي ، ولكنه لن يكون فنا معزولا البته . انه بحياته ، شهادة مستمرة على تبادله الاعتماد على الفنون الاخرى»[٣٦]

ورغم انه يدين النقد لما فيه من جانب الحكم الذاتي من الناقد ، فانه يشترط لسلامة حكمه توفر عنصر الحب للعمل (المنتقد) والدراسة العميقة لكل مايخص هذا النوع الادبي ، وكذلك دراسته المستوعبة للفنون الاخرى للاستفادة منها في تحقيق المعرفة الكافية اللازمة للحكم العادل ، النزية

اما الناقد ر.ا. سكوت جيمس فيرى انه «اذا استطعنا ان نتصور وجود الناقد فعليه ان يدرس بعناد ليسلح نفسه ، وان يكون مدركا للحياة والادب ، وان يفكر بتامل ، وان يكون صاحب مزاج ، وان يكون جادا وخياليا ومتحمسا وصادقا ومتواضعا»[٣٧]

إذن يجب ان يتحلى الناقد بالصفات التالية : ان تتوافر لديه ملكة النقد الخاصة التي تقوم على استعداد طبيعي لديه . ويجب ان يصقل موهبته بالدراسة العميقة للنوع الذي يتخصص به اضافة الى دراسته للفنون الأخرى . وان يكون لديه خبرة عريضة بالحياة ، متاملا ، جادا ، متحمسا ، صادقا ، والاهم من كل ذلك ان يكون متواضعا ؛ حتى تكون آراؤه نزيهة واحكامه عادلة .

● ولكن ماهو المعيار أو الموشر الذي يهدى الناقد خلال عمله ؟

تبدا رحلة الاديب/ المبدع من الحياة ، مستفيدا من مادتها الخام ، موظفا موهبته وقدراته البنائية ، في تشييد (بناء من الكلمات) هو النص الادبي ، الذي يتناوله الناقد ..

هل هناك معيار خاص ، او مؤشر معين ، يهدي الناقد خلال عمله ؟

لنبدا بتفحص آراء بعض النقاد العالميين من مختلف الاتجاهات ، وكذلك آراء بعض نقادنا المعاصرين ، وصولا لاستنباط هذا المؤشر او المعيار ..

يعرّف الناقد مارك انجينو استخدام رولان بارت لمفهوم (التناص) «هذا هو التناص ، اذن ، استحالة العيش خارج النص اللانهائي ، وسواء كان هذا النص بروست أو الصحيفة اليومية او الشاشة التلفزيونية ، فان الكتاب يصنع المعنى ، والمعنى يصنع الحياة»[٣٨]

في هذا السياق ليس مهمّا الالتفات الى تعريف (التناص) ، وانما المهم هو هاتان الحلقتان المترابطتان ؛ فالكتاب يعطى معناه او رؤيته ، التي تعيدنا بالتالي الى الحياة ثانية . هنا تكتمل الدائرة . يبدا الكاتب من الحياة . متخيراً منها مادته الاولية ، ليبدع كتابه ، الذي تصل رؤيته الى المتلقى ، كاشفة له منطقه من الحياة سبق للكاتب/ المبدع ان خبرها .

ويمضي ناقد امريكي في ربط الفن بالقيم العظيمة في الحياة بدءً من الحب ، حين يقرر «ان القلق لايشكل مصدراً يكفي ليبنى عليه فن عظيم ، فالفن العظيم يعكس الحياة بكل مافيها من طاقة ، ويقدم بشكل واضح وجلى رؤية تمتد جذورها الى الحب»[٣٩]

يتفق هذا الراي مع دوره الابداع ؟ او الفن العظيم ، الذي ينبع من جوهر الحياة ، ليعكس للمتلقى رؤاه التي تضيء ثانية ابدع مافي الحياة من قيم .

اما الناقد الروسي بيلنسكى فيقدم نموذجا تطبيقيا ، حين يوضح في سياق حديثه عن قصص الكاتب غوغول «مالطابع المميز لها ؟ وماذا تعنى كل قصة من قصصه ؟ انها كوميدية مضحكة ، تبدا بمشاهد غبية ، وتستمر بالمشاهد الغبية نفسها ثم تنتهي بالدموع ، وتسمى في نهاية المطاف الحياة . كذلك هي قصصه كلها : مضحكة في البداية ! حزينة

في النهاية . وكذلك هي حياتنا ، مضحكة في البداية وحزينة في النهاية»[٤٠]

ها هو ناقد روسي يضعنا مباشرة في نطاق التطبيق لدائرة الابداع (السابق بيانها) ؛ فمن الحياة ابدع غوغول ، فانطلقت قصصه لتضيء لنا رحلة الانسان في الحياة ، بضوء باهر وايضا حين وضع ناقد روسي آخر هو دوبرو ليوبوف مبدأ «النقد الواقعي» ، فاكد ذات الاتجاه ، حين راى انه ، اذا عبر الكاتب بشكل صادق عن الحياة فان انتاجه يعطي سبباًمشروعاً لتحليل هذا الوسيط الحياتي ، او هذه الفترة التي اوجت للكاتب بهذا الانتاج او ذاك .. وهكذا فان النقد الواقعي لايحلل الانتاج الفني فحسب بل والحياة المعبّر عنها هذا الانتاج . ومن اهدافه دراسة ظواهر الحياة ذاتها على اساس الانتاج الادبي»[٤١]

هنا في (النقد الواقعي) ربط كامل بين نشاة العمل الادبي الصادق من الحياة ، بما يبرر حتمية تحليله في ضوء هذه النشاة ، اي العودة الى نبع الحياة الذي اوحى للكاتب/ المبدع بكتابه عمله ، وتحليل مظاهره على ضوء العمل المنتج كما يمضي الناقد تزفتيان تودروف على نفس الدرب ، خلال حديثه عن العلاقة بين الادب والنقد ، فيقول «يتحدث دائما عن الاعمال السابقة او انها في جميع الاحوال تومىء اليها . لاتنجم رغبة الكتابة عن الحياة بل عن الكتب الاخرى . ثم لاينبغي للنقد ، ولايمكنه ان ينحصر في الحديث عن الكتب ، فهو بدوره يدلى دوما برايه في الحياة»[٤٢]

لقد وسع الناقد الفرنسي من مهمة النقد ، وهذا منطقي ، فجعلها تمتد من نقد الكتب الى نقد الحياة ذاتها (التي انتجت هذه الكتب) .

كانت تلك بعض نماذج من النقد العالمي ، اكتشف اصحابها دورة العمل الفني في النشوء من الحياة بما يستدعي بالضرورة إعادة تحليله على ضوئها ثانية . هذا الكشف على قدر بساطته ، كان بمثابة مؤشر البوصلة الذي هداهم الى الطريق القويم ، وصولا الى جوهر الحياة ..

* فماذا عن نقادنا المعاصرين ؟

تلمسّ انور المعداوي بداية الطريق الصحيح حين زاوج بين فهم او تذوق الحياة وفهم او تذوق العمل الفني ، وذلك حين قال «ان فهم الحياة هو ان نفتح لمشاهدنا ابواب العقل . اما تذوق الحياة فهو ان نفتح لتجاربها ابواب الشعور .. اننا نرقبها هناك تحت اشعاع الومضة الذهنية ، ولكننا «نتلقاها» هنا تحت تاثير الدفقة الوجدانية .. وعلى مدار هذه الكلمات نستطيع ان ننظر الى كل عمل يمت الى الفن بسبب من الاسباب»[٤٣]

حاول المعداوي ان يفرق بين «الفهم» كمسالة تتعلق بالعقل ، و«التذوق» كمسالة تتعلق بالاحساس ، وهو مايكاد يكون توسيعا لتعريف هربرت ريد للفن حين اوضح ان الوظيفة الحقيقية للفن هي التعبير عن «الاحساس» ونقل «الفهم»[٤٤] . الا انه كان صادقا ، وموفقا غاية التوفيق في استرشاده بالحياة لفهم وتذوق الفن .

اما الدكتور محمد مندور فيوازي بين وظيفة الفن والادب حين ينشا من الحياة ، فيعمل على (تفسيرها وتقويمها وتوجيهها) وبين وظيفة النقد كتفسير وتقييم وتوجيه للادب والفن ، وذلك حين بينّ ان النقد كما هو معلوم تفسير وتقييم وتوجيه للادب والفن ، وذلك هو الوجه الآخر للادب والفن من حيث انهما تفسير وتقييم وتوجيه للحياة»[٤٥] وكانه يفسّر ان الادب والفن يبدآن من الحياة بغرض تفسيرها وتقييمها وتوجيهها . الايعني ذلك نقد الحياة ؟

اما الدكتور عبد القادر القط فيرى في مقال له بعنوان «راى في كتاب ماهو الادب» ، ان النقد الادبي «يقوم على التحليل والشرح وربط العمل الادبي دون تعسف بنفس قائله وظروف مجتمعه وتقاليد عصره»[٤٦] . اي انه يرى ضرورة ان يرتبط شرح وتحليل العمل الادبي بحياة كاتبه (طبيعة حياته وعمله وقدراته الخاصة ونتاجه الادبي السابق .. الخ) . وواقع مجتمعه (بما يجيش به من تيارات وصراعات ، وما ينتشر فيه من قيم او انحرافات ، .. الخ) وتقاليد عصره (بما يسوده من انجازات علمية وفنية ، وما يتفشى فيه من عادات وانماط سلوكية .. الخ) . اي ببساطة العودة الى الفترة الزمنية من الحياة التي انتج فيها العمل الادبي ، بكل مايحيط بها بالنسبة لذات المبدع ومجتمعه وعالمه الكبير .

اما الدكتور عبد المحسن طه بدر فيقدم لنا الوجه الآخر السلبي للمسالة ، حين يرجع قصور الرؤية في العمل الفني الى القصور في موقف الفنان من الحياة ، لانه لم يعش حياة عريضة كما يجب ، ولم يمارس خلالها تجارب متنوعة عميقة تكسبه الوعي اللازم للفنان بالحياة ، وذلك حين يقول

«ونحن نلاحظ ان بعض الاعمال التي لاتبلغ درجة الجودة ، ان الفنان في اعماله لايصدر عن موقف في نظرته للواقع ، ونحن نصف رؤيته في هذه الحالة بانها ضبابية او نائمة واحيانا تبدو متناقضة ، ويبدو الفنان الاديب في هذه الحالة وكانه لم يعرف نفسه بعد ولم يعرف عالمه»[٤٧]

ويتقدم الدكتور جابر عصفور كثيرا في ذات الاتجاه ، حين يعتبر ان تجربة الناقد الحياتية .. هذا الفهم للحياة ، يفتح الطريق واسعا لفهم صحيح للشعر او للفن عموما ، مؤكدا جدلية العلاقة بين اكتمال الفن واكتمال الحياة . فكلما اكتملت حياة الفنان انتج فنا مكتملا ، لياتي الناقد الواسع الخبرة ، بالفن والحياة ليفهم الفن المنتج من خلال متطور الحياة الاشمل ، وهذا ماتؤكده آراؤه الواردة بالكتاب المسمى «مفهوم الشعر» والتي منها ان الناقد يدرك اخيراً انه لافاصل بين فهمه للحياة وفهمه للشعر ، وان عليه ان يضع فهمه للشعر ضمن اطار اشمل من التصورات»[٤٨] ، وايضا حين اكد «لا احسب اي ناقد يستطيع ان يمضي طويلا في مناقشة الشعر ، او مهمة الفن بعامه ، دون ان تكون لديه مفاهيم اكثر شمولا عن مهمة الانسان وموقفه من الحياة والواقع فضلا عن علاقة الفن بتلك المهمة او هذا الموقف ـ وبمثل هذا يلحظ الناقد العلاقة المتبادلة بين اكتمال الفن واكتمال الحياة على السواء»[٤٩]

اما الناقد رجاء النقاش فيضيف ملاحظة عميقة ، في سياق حديثه عن انصراف محمد مندور وسيد قطب عن النقد بقوله «وهنا لابد ان اسجل ملاحظة عامة تحتاج الى دراسة طويلة اخرى ، وهي ان النقاد الكبار في الادب العربي وفي سائر الاداب العالمية يبداون بنقد الادب وينتهي في سنوات النضج بنقد الحياة ، ولذلك فان كثيراً منهم قد انغمسوا في دوامة السياسة لأن الادب الجميل لا يمكن ان يوجد في حياة غير جميلة»[٥٠]

وهذا تطور منطقي ؛ فمن الحياة والواقع يبدع الكاتب عمله الادبي ، الذي هو (تفسير وتقييم وتوجيه) للحياة . ثم يتلقف الناقد هذا العمل ، مفسرا على ضوء تجربته الحياتية العريضة ، المتفهمة لابعاد هذا الواقع ، ومقيماً له بما يتمتع من حسّ مرهف ووعي عال ، وسرعان ماينتهي به تحليله النقدي الى توسيع دائرة فهمه لواقعه ومجتمعه واكتساب وعي جديد بهما ، فتتكشف له مواطن الخلل ، وتظهر له مكامن القصور فيهما ، عندئذ يصبح المجتمع ككل هو قضيته ، بديلا للمعالجات الجزئية السابقة ، فيضطر ان يتجه اليه بنقده ـ كاشفا ومعرّيا ـ محاولا اصلاح مواطن الخلل وعلاج اوجه القصور . فاذا لم يسعفه النقد بالحل ، واقتنع ان ممارساته النقدية لم تعد كافية او مجدية ، ربّما لان المناخ السائد لايسمح للناقد بالتعبير عن رايه بحرية في المجتمع الذي يعيش فيه وفي الدولة يحيا بين مؤسساتها ، فانه سرعان مايتحول الى المجال الذي (يرى) انه يسمح له بتحقيق اعتقاداته وآرائه ، تماما مثلما لجا د. محمد مندور الى النشاط السياسي ، وكما تحوّل سيد قطب الى الجهاد الديني . لقد تخيّر كل منهما ما اقتنع انه السبيل الامثل لتحقيق مآربه ، عندما افتقدا الحرية اللازمة لممارسة نقدهما ؛ لان المجتمع لم يكن يسمح ـ او لم يالف ـ لهما او لغيرهما ، بممارسة نقده ، رغم ان النقد الاصيل ـ كالابداع الاصيل يعيش على الحرية .

*** واخيرا ، كيف يحقق الناقد غرضه ؟**

إذا كانت الحياة هي المؤشر او المعيار يسترشد به الناقد خلال عمله ، فكيف يؤدي الناقد وظيفة على هديها ؟ او ماهي الوسيلة التي يستخدمها لتحقيق هدفه ؟

مرة اخرى ، نعود الى استطلاع آراء النقاد ، في هذا السياق ، لعلها تضيء لنا السبيل ..

نبدأ براي الدكتور عبد القادر الذي يوضح ان «التحليل الصحيح للنص الادبي لاينبغي ان يقتصر على مقوماته الداخلية وبنائه المركب وصوره بل يجب ان يتجاوز ذلك الى تقويم مضمونه ، وربطه بنفس قائله ومشكلات مجتمعه وعصره»[٥١]

اهتم د. القط خلال تقويمه للعمل بربطه بالحياة ، بمعناها الواسع . ورغم انه التزم الفصل بين الجانبين التقويمي والتفسيري ، ولم يوضح لنا الوسيلة لربط العمل الفني بالحياة ، الّا انه اهتم خلال تحليله التفسيري للنص بالبناء الداخلي المركب له .

اما الناقد رجاء النقاش فيرى ان «الناقد الفنان هو الذي يدرك الحقائق النظرية العلمية ادراكا كاملا ، ولكنه لايقف عندها وانما يتعداها ليحدد بعد ذلك نوع العمل الادبي وطعمه وسر الحياة فيه ودرجة هذه الحياة . فالناقد لايستطيع ابدا أن يصل الى هذه الحقائق الفنية بدون ان

يكون نابضا باحساس فني لايقل عن احساس الفنان نفسه»[٦٢]

هنا قدم رجاء النقاش خطوة هامة حين اعلن عن ضرورة تمتع الناقد بدرجة احساس فني تقترب من احساس الفنان نفسه ، حتى يستطيع استجلاء الحقائق الفنية التي تيسر له الوصول الى اعماق العمل الادبي ودرجة وسر الحياة فيه . ان المعنى - هنا - يكاد يطرح نفسه كاملا . يجب ان يكون حسّ الناقد في مستوى حسّ الفنان بما يتيح له (إعادة بناء العمل الادبي) وصولا الى مستوى الحياة الكامنة فيه (طعمها وسرها ودرجتها) .

اما الدكتور محمد مندور فقد اوضح - خلال سنواته الاخيرة - في سياق نقده لمنهج يحيى حقي النقدي «ولكنني مع ذلك لا استطيع بعد ان تطور منهجي من النقد الجمالي الى المنهج الموضوعي بل والمنهج الايديولوجي ايضا ، ان اقرا لاستاذ يحيى حقي على قصر منهجه النقدي على علم الاسلوب ، وبخاصة في فنون الادب الموضوعية كالقصة والمسرحية اللتين هدتني خبرتي الى ضرورة الاهتمام في نقدهما بمصادر التجارب البشرية واهدافها واصول بنائها الفني العام ، حتي لايقتصر النقد على الجزئيات ، مغفلا الكليات والاهداف والوظائف والاصول الفنية العامة في البناء والتصوير والتحليل والتشخيص»[٦٣]

لقد وضع الدكتور مندور يده على الحقيقة ، بعد سنوات طويلة من الممارسة النقدية ، الى انه يجب الاهتمام (بمصادر التجارب البشرية واهدافها واصول بنائها الفني العام) . لقد امسك بالحقيقة لكنه لم يرتبها ؛ فالكاتب المبدع يبدأ من الحياة (مصدر التجارب البشرية) ومنها يقوم ببناء عمله الفني (وفق مواصفات سبق ايضاحها) ، ليصل نتاجه الى الناقد يعيد بناء العمل الفني وفق (اهدافه واصول بنائه الفني العام) وصولا الى (مصادر تجارب الكاتب/ المبدع البشرية) في الحياة ثانية .

وهذا هو ماأكده الناقد جورج لوكاتش في مقدمة الطبعة العربية لكتاب «دراسات في الواقعية الاوربية» ، حين أوضح ان الدراسات التي يشملها الكتاب، سوف تبين بالتاكيد الاختلافات الاساسية التي تنشا بين المناهج الابداعية للكتاب تبعا للدرجة التي يلتصقون فيها بحياة المجتمع ، وهل يسهمون في النضالات التي تدور حولهم ام هم مجرد مراقبين سلبيين للاحداث ؟ ومثل هذه الاختلافات تحدد العمليات الابداعية التي تكون متعارضة على طول الخط ، ذلك لانه حتى التجربة التي يبزغ فيها العمل سوف تكون مختلفة من الناحية البنائية ، وتبعا لذلك سوف تكون عملية تشكيل العمل مختلفة»[٦٤]

لخّص لوكاتش خبراته النقدية من واقع دراساته ، ولو اعدنا تفسيرها لقلنا ان بناء العمل الفني يختلف طبقا التصاق الكاتب/ المبدع بحياة مجتمعه . وكانه يضيء لنا المدخل الطبيعي لفهم النص وتقويمه ، وهو دراسة وتحليل بنائه الفني ، فهو الذي سيقودنا الى التعرف على مدى اندماج الكاتب في حياة مجتمعه .

اما الناقد بيرسى لوبوك فيحسم القضية بمفردات محددة ، دقيقة ، حين بين انه «ليس للناقد ان يلتقط شيئا من هنا او يختار من هناك ، فان ذلك هو عمل الروائي الذي انجزه على هواه ، بل ان الناقد يستخلص من الحياة ماكان مادة فنية من قبل . ولكن هذا لايعني ان عمل الناقد هو الأقل مرونة ، فالانطباعات التي تتوالد الواحد تلو الآخر بتوالي صفحات الكتاب يجب أن تنظم في بناء قائم ، وسيضيع الناقد الفرصة اذا لم يكن باستطاعته ان يتقدم عن طريق البناء»[٦٥]

يعتبر بيرسى لوبوك ان المسار الطبيعي للناقد ، خلال تناوله لأي عمل ادبي ، هو ان (يتقدم عن طريق البناء) في اتجاه عكس لما قام به الكاتب ، حتى (يستخلص من الحياة ماكان مادة فنية من قبل) . فالمبدع بدأ من الحياة مختارا مفرداته من بين مادتها ، حتى ابدع عمله . اما الناقد فعليه ان يعيد تشييد ذات البناء الذي اقامه المبدع من قبل ، مرجعا المواد الفنية بالعمل الى مفردات الحياة ، التي استخلصت منها بمعرفة الكاتب/ المبدع .

ثم هو يوضح لنا اسلوب العمل ، ويعدد مزايا اعادة تشييد البناء للعمل الفني ، وذلك حين قال «اننا نقتفي اثر الكاتب من نقطة الى اخرى ونستذكر دوما الموضوع نفسه من اجل فهم منطق الطريقة التي يسير عليها . واننا في ذلك سنجد اننا نبدع بناء فنيا كبيرا كان ام صغيرا ، اذ حالما ينتهي الفصل بوضع في مكانه المناسب او نكرر بان هناك خللا او تصدعا في عملية البناء ، فقد يتخذ المؤلف دورا يتعارض مع الموضوع اويتجاهله ، وعندها يبدا التفحص النقدي»[٦٦]

ان عملية اعادة بناء العمل الفني التي يقوم بها الناقد تتم تدريجيا ، بتتبع آثار الكاتب/ المبدع من فصل الى آخر ، ضمن السياق العام للموضوع المعالج . وخلال ذلك يكتشف

الناقد اي خلل او تصدع في عملية البناء ، عندئذ يتوقف الناقد متفحصا مبررات واسباب ماحدث .

اما الناقد الامريكي ر .ا سكوت القضية ببساطة وحسم «يجب أن يكون الناقد قادرا على ان يعيد بناء ماكان الفنان قادرا على بنائه»[٥٧] ، ثم يوضح كيفية عمل الناقد بانه «من ذلك البناء المشيد من كلمات . وعليه ان يعود على الطريق المنجز حتى يصل الى تلك الشريحة من الحياة التي بدا منها المؤلف . اذا كان هناك تفاهم بين المؤلف والناقد فيجب أن يقفا على الاقل على ارضية مشتركة . لذلك ينبغي على الناقد ان يعرف الحياة معرفة لاتقل عن معرفة الفنان»[٥٨]

ثم يستمر مضيئا العلاقة بين الادب والنقد فيقول «ويجد الشاعر او الروائي موضوعه في الحياة الخارجية المحيطة به او في احدى تجارب الحياة الداخلية . ويجد الناقد موضوعه في كتب الآخرين وعالم الادب . وفي الحالتين تلى ذلك اعادة بناء ؛ فالأول يعيد بناء الانطباعات الماخوذة من الحياة ، والثاني يعيد بناء الانطباعات الماخوذة من الادب»[٥٩]

فاذا شئنا بلورة هذا الجزء ، فان على الناقد ان يتقدم عن طريق اعادة بناء العمل الادبي تدريجيا من خلال الانطباعات التي تنثال عليه اثناء القراءة ، حتى يصل الى تلك الشريحة من الحياة التي بدا منها المبدع . ولكن يجب ان يكون الناقد نابضا باحساس فني ، ومعرفة بالحياة لايقلان عن الكاتب . كما يجب أن يراعى أن بناء العمل الابداعي يختلف تبعا للدرجة التي يلتصق ها مبدعه بحياة مجتمعه . واخيراً فان هذا الاسلوب يحقق للناقد صدق التقدير وإصالة الاسلوب ، ويتيح له الفرصة ايضا لاكتشاف اي خلل او تصدع في عملية البناء ، بما يدفعه الى تفحص اسباب وجودها ومبررات نشاتها .

الهوامش

(١) صناعة الادب ص ٢١٣ ر .ا جيمس سكوت ـ ترجمة هاشم الهنداوي ـ مراجعة ـ مراجعة د . عزيز المطلبي سلسلة المائة كتاب ـ دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد ١٩٨٦

(٢) مفهوم الشعر ص ١٩٨ د .جابر عصفور ـ ار التنوير ـ ط ٢ ـ ١٩٨٢ بيروت

(٣) الرواية الاخلاقية ص ١٦٣ تاليف (...) ترجمة (....) دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد

(٤) دراسات نفسية في الفن ص ٥٥ د . مصطفى سويف ـ مطبوعات القاهرة ط ١ ـ فبراير ١٩٨٣

(٥) قواعد النقد الادبي ص ٣٥ تاليف لاسل ابركرومبي ـ ترجمة د . محمد عوض محمد ـ دار الشؤون الثقافية العامة ـ ط ٢ ـ بغداد ١٩٨٦

(٦) صناعة الادب ص ٣١٢ ، ص ٣١٣

(٧) قواعد النقد الادبي ص ٣٥

(٨) آرنست همنغواي ص ٢٤٩ تاليف كارلوس بيكر ترجمة د . احسان عباس ـ منشورات دار مكتبة الحياة ـ بيروت ١٩٥٩

(٩) الواقعية اليوم وابدا ص ٢٢ ـ تاليف بوريس بورسوف ـ (١٩) سلسلة الكتب المترجمة ـ منشورات وزارة الاعلام العراقية ١٩٧٤

(١٠) الرواية الحديثة ص ١٤ تاليف بول ويست ـ ترجمة عبد الواحد محمد ـ دار الرشيد للنشر منشورات وزارة الثقافة العراقية ١٩٨١

(١١) الرواية الاخلاقية ص ١٨٨

(١٢) فن الرواية ص ٢١٢ (الفصل التاسع : التكنيك والبناء) تاليف كولن ولسن ـ ترجمة محمد دوريش ـ دار المامون ـ بغداد ١٩٨٦

(١٣) صناعة الادب ص ٢٢٦

(١٤) دراسات نفسية في الفن ص ٣٥

(١٥) نظرية المنهج الشكلي ص ٧٨ (نصوص الشكلانيين الروس) ـ ترجمة ابراهيم الخطيب (فصل مفهوم البناء من ص ٧٥ ـ ٨١) ـ مؤسسة الابحاث العربية ط ١ ـ ١٩٨٢

(١٦) صنعة الرواية ص ٣٠ تاليف بيرس لوبوك ـ ترجمة عبد الستار جواد ـ دار الرشيد للنشر ـ العراق ١٩٨١

(١٧) قضايا الرواية الحديثة (فصل : البناء) ص ٢٤٩ ـ تاليف جان رياردو ـ ترجمة صياح الجهيم ـ منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي ـ دمشق ١٩٧٧

(١٨) الرواية الاخلاقية ص ٧٠

(١٩) الروائي والارض ص ٢٨ د . عبد المحسن طه بدر ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ١٩٧١

(٢٠) قضايا البحث الفلسفية في الفن ص ١٦٤ ـ تاليف ليكال يولدا شيف ـ ترجمة زياد الملا ـ دار دمشق ـ ١٩٨٤

(٢١) يرى ذلك ادوين موير في سياق عرض آلن تيت للآراء التي تناولت العناصر والطرائق الفنية في الفن القصصي .

دراسات في النقد ص ٩ ـ تاليف آلن تيت ـ ترجمة عبد الرحمن ياغى ـ مكتبة المعارف بيروت بيروت ١٩٦١

(٢٢) دراسات معاصرة ص ٢٠ ـ من بحث مترجم بعنوان سيكولوجية الابداع الروائي : بقلم ايليا اهر نبورغ ـ ترجمة جودت بلال اسماعيل رقم منشورات المثقف الجديد ـ مطبعة الحوادث ـ بغداد ١٩٧٥

(٢٣) نظرية المنهج الشكلي ص ٧٧ ، ٧٨

(٢٤) الرواية الاخلاقية ص ١٥

(٢٥) النقد والنقاد المعاصرون ص ١٩٧ د . محمد مندور ـ دار نهضة

مصر الطبع والنشر ـ القاهرة
(٢٦) النقد والنقاد المعاصرون ص ٣١٢
(٢٧) قضايا ومواقف ص ١٤٣ ـ د . عبد القادر القط ـ الهيئة المصرية العامة للتاليف والنشر ـ ١٩٧١
(٢٨) موجز تاريخ النظريات الجمالية ص ٥٠ تاليف م . اوفسيانيكوف ـ ترجمة باسم السقا ـ دار الفارابي ـ بيروت ـ ط ٢ ـ ١٩٧٩
(٢٩) صناعة الادب ص ٢٥١
(٣٠) قواعد النقد الادبي ص ١٨١
(٣١) الواقعية اليوم وابدا ص ٤٨
(٣٢) الممارسة النقدية ص ١٥٦ ـ تاليف بيلنسكي ـ ترجمة : د . فؤاد مرعي ـ ١ . مالك صقور ـ دار الحداثة ـ بيروت ـ ط ١ ـ ١٩٨٢

(٣٣) A Theory of Literary production - page3, 4. by pierre Macherey - translated from the French by Geoffrey Wall- Routledge G Kegan paul, 39 store st., London Wcle 700.

(٣٤) مجلة الفكر العربي ـ العدد ٢٥ (يناير/ فبراير) ص ٢٢٧ (عدد خاص عن «نظرية الادب والنقد الادبي) ـ تصدر المجلة عن معهد الانماء العربي بيروت
(مقال «تيل والبحث عن بعد نقدي جديد : بقلم د. جمال شحيد)
(٣٥) نقد النقد ص ١٤٨ ـ تزفتيان تودروف ـ ترجمة سامي سويدان ـ دار الشؤون الثقافية العامة ط ٢ ـ ١٩٨٦ ـ بغداد
(٣٦) خمسة مداخل الى النقد الادبي ص ٣٣٧ (مقالات معاصرة في النقد) ـ تصنيف ويلبرس . سكوت ـ ترجمة وتقديم وتعليق : د. عناد غزوان اسماعيل ـ جعفر صادق الخليلي ـ دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد ١٩٨٦
(٣٧) صناعة الادب ص ٩
(٣٨) في اصول الخطاب النقدي الجديد ص ١٠٧ ـ اربع نصوص ـ ترجمة احمد المديني ـ دار الشؤون الثقافية العامة ـ ط ١ ـ بغداد ١٩٨٧
(٣٩) الرواية الاخلاقية ص ٨٦
(٤٠) الممارسة النقدية ص ١٤٣
(٤١) موجز تاريخ النظريات الجمالية ص ١١٤
(٤٢) نقد النقد ص ١٥١
(٤٣) علي محمود طه (الشاعر والانسان) ص ١١٢ (الفصل العاشر) ـ انور المعداوي ـ دار الشؤون الثقافية العامة ط ٢ ، بغداد ١٩٨٦
(٤٤) معنى الفن ص ٢٩٦ ـ هربرت ريد ـ ترجمة سامي خشبة ـ دار الشؤون الثقافية العامة ـ ط ٢ بغداد ١٩٨٦
(٤٥) النقد والنقاد المعاصرون ص ١٨٣
(٤٦) الروائي والارض ص ٣٤
(٤٨) مفهوم الشعر ص ١١
(٤٩) المرجع السابق ص ١٣
(٥٠) صفحات مجهولة في الادب المعاصر ص ٢٨ ـ رجاء النقاش ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت ط ١ ـ ١٩٧٦
(٥١) قضايا ومواقف ص ٨٤
(٥٢) ادباء ومواقف ص ٢٤ ـ رجاء النقاش (من مقال بعنوان «الناقد الفنان») ـ المكتبة العصرية ـ بيروت
(٥٣) النقد والنقاد المعاصرون ص ٢٠٨
(٥٤) دراسات في الواقعية الاوربية ص ٣٣ ـ جورج لوكاتش . ترجمة اميرا سكندر ـ الهيئة المصرية الهامة للكتاب .
(٥٤) صنعة الرواية ص ٢٩
(٥٦) المصدر السابق ص ٣٢
(٥٧) صناعة الادب ص ٧
(٥٨) المصدرر السابق ص ٣١٣
(٥٩) المصدر السابق ص ٣١٩

القاهرة

دليل الطيور

فوزي السعد

الدقائقُ
تسقطُ
مقصوصة
الأجنحة
والمسالكُ ... تجري
الى عكس
مايبتغي الراكبون !!
والمصائدُ تلقي حمولتها
في الجيوب
وليس سوى قبضةٍ
من تُراب هزيل
فمنْ يستحقُ بقائي ،
وابلي لأجله
ريش سنيني ؟
ساقطع خيط جناحي ...
وافتح نافورة الريح
تحتي ...
واسبق كلَّ الطيور
في اختيار البديل

***

الطيورُ .... ورائي ،
انا راس سهمٍ
يشقُّ سديم الفضاء
فهل السهمُ يهوي
على
ذيله ؟
ايُّ
راس
عنيد
وكمْ صخرة خلف باب السماء ؟

***

الطيورُ ... تطير بجنحي ،
فمن يتعب الآن :
هذي الرياح
ام حمولتها الاتربه ؟
الدلاء ... ام الماء ؟
وحدي ارى
في المسير
يكون العناء
لهذا الحصان
بينما الفخر للعربه !!

***

انهمْ يرسمون
على الريح
مايبتغون :
عشُّ محبوبتي
تتفقّس فيه كراتُ الهواء
سوف اجلب بيض اللالىء ...
ابدلُ ريشي الثقيل
بريش طيور الحرير
استعير جناحاً قوياً ،
ومنقار نسر البراكين ...
اسرق شكل قناع مخيف
لارعب فزّاعة الطير
حتّى تغادر
هذي الحقول ....

***

كلُّ طير
يحوك نسيج امانيه
من خيط نولي ...
وحين يطول به الانتظار ،
ولم يجد المبتغي
يقطع الخيط منّي
... يؤوب
دونما ضجةٍ ،
او يثير فضول العيون
غير اني اذا عدْتُ
هل يتغافل
عن خيبتي الآخرون ؟

***

.... اربط الظلمة المرعبة
بالضياء اللطيف
الغيوم
بقطيع خراف
اتابع اجراسه الذاهبة
اربط الجوع
بالامتلاء البعيد
والتعاسة بالانشراح
ماالذي يتساقط هل امطرت فوقنا ..
ام مناقير ماء
تصبّ
السماء ؟

* * *

ماالذي ابتغي ؟
اتراها رغائب نمل صغير
يصدُّ على
حَمل اكبر من حجمه
ام طباع رياح
في الهبوب
تجوس
جميع الثقوب ؟

* * *

فالنسور ... تحطُّ
على الأرض
لكنّ منقارها
.... في السماء
تتصيّد ماالاتراه
ونباتُ المياه
هو في الماء

والجذْرُ
في الطين
يبحثُ
عن قطرة
للمياه !!

* * *

هل ساملا بئري
بما يتساقط
من قطرات الندى
او اشدُّ شراعي
على غيمةٍ
ادّعي بامتلاك البحار ؟

* * *

هكذا
ساظلُّ
اسوق
قطار
الاماني
كموج
يسوق
الزبد ...
وسابقى
ادلّ
الطيور
على ضفة
وانا تائه
لم يدلني
احدْ

بعد الأمس

محمد سهيل احمد ●

رآها لحظة صفر القطار .

نحت الهواء المندفع بقوة تضاريس جسدها تحت العباءة . كانت لمحة خاطفة . ماكانت السماء غائمة . لم يات الرذاذ من البحر . كان ينطلق من الزوارق المتهاويه منجرفا بانحراف حيث تتكسر كركرات طفولية .

ودع القطار محطته الصغيرة متثاقلا . تدافع صف من الركاب امام شباك التذاكر .

ـ انت تبكين .. ماذا افعل بنفسي ؟

ـ عشر سنوات عجاف ..

ـ إساليها ..

ـ من ؟

ـ امراة جدك ..

ـ اتـريد لقلبهـا ان يلين وقد اكله الدود وهـو لم يفعـل في الحياة ؟!

التمعت ، من خلال دموعها ، نظرة طفلة لم يفلح زمن في طمسها رغم ذبول الوجه وشيب غزا الجمة والخصلات .

ـ ماكان لي «دخل» بافساد الخطبة ..

ـ انا افسدتها ..

ـ خلتها هي التي فعلت ..

ـ كانت تعرف جيدا ازدراءنا لها ..

ـ تساءلتُ اعواما عن سر تقربك من (فاتن) . صحيـح انها اختي .. لكنني اعرفها كما ينبغي .. انها سليطة اللسان .. كيف لا .. وقد فتحت عينيها فلم تلق قبالتها اماً ولا اباً ؟! لم تجد سوى تلك الافعـوان التي عجنتها وخبـزتها في تنـور رغباتها . ماذنبي انا الوحيدة المكبلة ؟ تلك اللعبة لن تـك لعبتي . انت تعرف ذلك جيداً .. بل انها باعتني مثلما تباع شاة في صفاة الغنم . من كان يجرؤ على الوقوف بوجهها ؟ ابي الذي توسد التراب قبل ان تفطمني امي ام جدتي عديمة الحول ؟! ان لعنة قد حاقت بالاسرة فراحوا يتساقطون مثل جص السنين . هل حاولت ان تسال عني او تقـوم بزيـارة واحدة . مجرد زيارة واحدة ؟! يده على شفتيها :

ـ اسكتي يـاابنة من كـان اعز خـال لي . ان الوجوه لتنطفىء كنبازك . تهرسها سنابك الايام . لا املك ان افعل شيئا . تكبلني عثرات مشاعري وانت امراة متزوجة وعندك اطفال . مامن احد يفهم قصودي وقد يظن بي زوجك السوء . اكنت انتظر تفهماً من لدنه ؟

اين هو الآن ؟

ـ مع الاولاد .. تركته قرب الاراجيح ..

«الاراجيح .. كنت اؤرجحك في ذلك البيت «الخصيبي» الواسع الارجاء وصوت المغني يندفـع من اقدم مـذياع في البلدة . كانت (فاتن) تفسد المتع . كانت تصرخ دون انقطاع او تبلل ثوب الارجوحه . وانا التهم السلالم درجتين وانت تلتصقين بي كقرادة والحاج (عبد الوهاب) يصرخ بنا محذرا من ادخال وحل السطح الى ايوان البيت او حتى عتبة مخدعه الاثير اتذكرين السطح .. اسرّته الجريد .. طيوره الراحلة .. اعمـدة النامـوسيات ، وقـد اخضرت بمحـاذاة حـواشيـه حشائش قصيرة وانتحرت على سياجه ذي التفطرات طائرات ورقية وتشابكت خيـوط وايد وقلوب وشفـاه قبلات ازليـة

المذاق ؟ من السطح الى (سوباط) اول البساتين وبيض النعام . من ممرات الطناطل التي شردتها مخارز المتوقين الى الرمان في الشجر والتمر المجفف مفروشا على بوار وحصران ، من الصفصاف الهاطل الى اختلاط الفصول . انت عشقت (العشار) حيث بيتنا الصغير بشوارعه وجسوره ودور السيزا ودواليب العيد في حين اوحى ابو الخصيب ـ النهار اليَّ بكل شيء .. عينيك ، صفاء المياه ، صيد السمك ، الانفلات بعد عام دراسي ممض . انما كان الليل الخصيبي يقتص مني . اتارق تحت مظلمة من ندم واكتئاب ، وربما لهشاشة في القدرة على الاندماج اذ تطلع من مهاجعها كلاب عاوية ، جداجد ، طواطم وتنخسف اقمار . كنت اكبر منك عمرا ولكنني كنت صبيا . احرق شعرة الجني مستغيثا ان آتني بالنهار حتى اذا اهل النهار محوت عن خاطري الليل وملات الغابات هتافا ووجهك قبلات ..

ليلة واحدة حسب لن انساها . كانت ليلة عرس خالي ، ابيك . الآن ومع اضمحلال الذكريات تمرق في الذهن «كلوبات» ضاوية زغاريد خفق درابك ، سرادق في ساحة البيت ، غناء غجري . كانت المرة الوحيدة التي الفت فيها ليل ابي الخصيب لسبب واحد هو انه كان نهاراً !»

همست بعد فترة صمت :

ـ المهم اننا ضعنا !

ـ معك حق .. كان طرف الخيط بيدي وافلت .. انت ايضا كان عليك ان تتحرى الحقيقة فلا تحشري رفضي المفاجيء لفاتن بيننا ..

ـ مفهوم .. لكن اجبني صراحة . ماسر تقدمك لخطبة (فاتن) ؟

ـ استيقظت ذات صباح .. سمعت انك قد تزوجت .. تقطعت امالي .. افعم قلبي حرقةً وندما ..

ـ (كوكب) .. امراة جدي لم تمت موتا كاملا .. اعني انني مازلت اعتبرها حية على نحو ما مادامت نتائج افعالها قد نابت عنها في استمرار تدمير الاخرين او تعجيل اوقات موتهم .. انا كنت غرة لا افهم . وانت ماالذي ارغمك على وضع يدك في النار ؟

ـ كنت مندفعا بعاطفتي او بالاحرى بما احرقته من خيبات امل .. اشكر الرب انني تنبهت قبل فوات الاوان ..

ـ اجل . ارادت ان تدفع كل مالديك وتماطلك ثم تفوز بالنيشان على ان يكون من تدبيرها ان تغضب انت وتقوم بفسخ الخطبة . لهذا السبب قامت بنشر تلك الاشاعة حول علاقة (فاتن) بابن اخت لها . وكانت تحسب انك ستعلم بعد ان تدفع انت مصاريف النيشان لاقبل ذلك .

ـ لكنني علمت قبل ان ابلع الطعم ..

ـ من اخبرك ؟

ـ جدتي المرحومة ..

ـ يقولون انك اعتصمت حزينا ، بعد ذلك بشقة اخيك وصرفت المبلغ على السهرات ..

ـ دعينا من ذلك .. كانت سلفة حكومية وكان مشروعا غريبا للزواج .. كان مشروعا للهرب .

ـ الهرب ؟ انني لا افهمك ..

ـ وانا لا افهم نفسي احيانا .. لعلي كنت مثقل الروح من آثام عتيقة ..

ـ فرحت تداوي الداء بالداء ..

ـ انت تعرفين الكثير عني وتدعين انك لاتعرفين ..

ـ الى ان قدمت الكويت .. وانقطعت اخبارك .. اين تسكن حاليا ؟

ـ خيطان .

ـ عشر دقائق بيننا ..

ـ او عشر سنوات !

ـ تصور .. تفصل بيننا بضعة شوارع واشارتا مرور !

ـ بالمفارقات .. مااقسى مدن الثلج الحارق ! مااشق الداب المتواصل لاذابته بنار الذكريات لكنها ..

ـ الذكريات ؟ انها زاد المسافر ..

ـ انها تشحب دوما .. تبهت مرايا الطفولة يوما اثر يوم . يتقشر الزئبق . يسقط اللون . لانبصر وجوها بل ملامح لاتنفك تتآكل ..

ـ تعال معي

ـ الى اين ؟

ـ بعيدا عن الاعين الفضولية .. حيث مصطبة في ظل شجرة . ساعاتك فلا تغضب . لنغادر المحطة ونجرب القطار المائي او نلج سينما الحديقة .

ماراْيك في زورق البحيرة ؟

ـ فكرة جميلة ..

شق قيدوم الماطور البخاري ماء البحيرة المكسور بطبقة من زيت المازوت وهو ينداح دافعا بامواجه الى حافاتها الندية . اخذ الرذاذ يلسع وجوه المتنزهين بسياط باردة لم

تخل من اخضلال ربيعي منعش . دار دورتين . اقتربا من (دوارة الخيول) . تفرجا على رجل وحيد بدشداشة بيضاء وقد رفرفت على وجهه بهجة طفولية غفل بها عن كل من حوله .

غادرا الى مطار (تكساس) ثانية حيث التقيا . قال لها :- ستهاجمنا قوة من مائة هندي احمر ..

كانت سارحة الفكر !

دلفا الى قبة البرج الدوار . بدا الجون جلي الخطوط . اما البحر فقد ارتمى بخيوله البيض المزيدة وامتد ازرق شاحبا لامتناهياً . بانت في آخر الافق الابراج اليوغوسلافية كمخارز .

نشر الليل جناحيه على الحديقة فازدانت بالانوار . ولجا الغابة الافريقية في مركب سكران . زارت اسود على ضفاف البحيرة المضاءة بمصابيح كاشفة . انبجست اشباح لزنوج يرتدون جلودا مرقطة حيث طبول وصنوج وسفود وشواء . فجاة وفي المنعطف الثاني اطلت غوريلا هائلة الجثة . اطلقت (نهال) صرخة مكتومة . التصقت به . تسربت عبر العباءة اليه اشعاعات دافئة من جسدها :

ـ كيف تمضين الوقت في البيت ؟

ـ مع الاولاد

ـ وحين ينامون ؟

ـ كان من محبي المصارعة .

ـ وانت ؟

ـ ما احببتها قط ..

ـ كيف كان يسليك ؟

ـ كان ينهمك بـ .. العاب تسلية مثل (الكوت بوسته) وغيرها .. اليوم لم تعد تستهويه وما كانت لعبة مسلية بالنسبة لي ..

توقفا امام (قطار الموت) :

ـ اراغبة انت في الركوب ؟

ـ ركبته مرة ..

ـ محاولة اخرى؟

ـ لا ..

ـ لن ارغمك ..

ـ انتم الرجال .. اعتدتم ركوب الصعاب

ـ لاباس .. تؤجل الفكرة .

ـ او تلغى ..

ـ انت جائعة ؟

ـ ياه .. نسيت وانت ايقظت كل رغباتي ..

في مطعم (القط الجائع) اوصيا على شاي وهامبورجر بالسمسم . لبث يتاملها وهي تاكل في اناة وصمت ، وقد منحته محياها الذابل الجميل :

«.. كان ياما كان .. في الماضي من الزمان عاشت صبية في بيت كبير وراءه بستان رمان وبرتقال ونخل واس وتوت . مات ابوها في يوم حزين وتزوجت امها رجلا آخر . مرت الايام والاعياد فارغة والدواليب منكفئة والاراجيح متقطعة الحبال .. وما فتيء الحاج (عبد الوهاب) يلعن اولاده وامراته البائرة والجنوب . كان من يعتقد ان حجة الكهل ناقصة ورأى آخرون ان لعناته لابد ان تجرف امامها يوما كل اخضر ويابس . عندئذ ستصطبغ السماء بضوء احمر يخطف الابصار وتتبع ذلك كوارث وانقراضات وحروب وتهبط من حيث لا يعلم المرء جائحة . اجل .. في يوم مكفهر قال اهل البلدة .. دخلت بيت الحاج امراة غريبة راحت تامر وتنهي فانتهى كل مايمت الى النقاء بصلة !»

«.. ان كانت زياراتي المتباعدة لأبي الخصيب لم تتح لي ان اعرفه على حقيقته ، فقد كان جميلا ان يكون لي جد ينفحني في كل عيد خمسين فلسا . سالني ان كنت راغبا حقا في الحصول على المزيد من الدراهم الرنانة :

ـ تعال ياولد .. في اي صف انت ؟

ـ ساذهب الى الصف الخامس الابتدائي ياجدي ..

ـ هل تكتب جيدا ؟

ـ واقرا الجريدة ..

عشرة ايام بلياليها ذقت فيها طعما غريبا . كان طعم العمل اترع راسي بمراكب راحلة واخرى راسية : شركات (هندرويت) و (كري مكنزي) و (ستريك) . جوت هندي ، قصب الى سواحل عمان ، شموع من بلجيكا ، خيول الى الهند واخرى نفقت في عرض البحر . فضلات كلاب الى المانيا ، غلة (البلجانية) من تمور العام الماضي ، عرصات وبيوت متنازع عليها . مكاييل كنت القى عنتا في كتابتها وهو يهتف ملحفا : ان اكتب ياابن البقرة (يقصد ابنته) فاكتم حنقاً لايخفف من وطاته الا الوعد بمقعد من الدرجة الثالثة في احدى سينمات العشار ، او شطيرة (سمبوسك) بالطماطم والرشاد التهمها في الفرص .

اعترف ان الفضول كان ومازال واحدا من ارذل صفاتي

وكنت اسمع من جدتي المهجورة عن ثروته المكدسة في خزنة سرية بمخدعه عدا سندات تمليك بيوته ودكاكينه واجربة النخيل واموالـه المودعة في المصارف . لقد عنّ لـ (عبد الغفار الشلبي) مرةً ان يعرف بالضبط مقدار ثروة وكيله بعـد ان داخله الشك في امر مصـادرها . دعـا مديـر واحد من تلك المصارف الى سهرة باذخة حيث عرض عليه مبلغا من المال كبيرا لقاء افشاء اسرار الحاج (عبد الوهاب) الا ان المدير تملص بلطف وغادر الحفلة متسللاً . اكان امينا حقا ام ان جدي كان اكثر كرما من (الشلبي) ؟ لا ادري .

مازلت اذكر تلك الليلة المرعبة التي قضيتهـا في بيت جدي . لم يكن في البيت سوى جـدتي واولاد خالي ! امـا زوجتـه الجديـدة فقد تعللت بـزيـارة اختهـا في (المعقل) وخرجت . كانت فرصة نادرة الوقوع . عـولت على دخـول غرفة جدي التي لم تسنح لي الفرص في دخولهـا الا نادرا . تسللت خارجا من دفء فراش الى البرد الليلي ورائحة مطر كان قد توقف . سمعت نباح كلب بعيد وراح باب السطح يضرب في عنف كمصاريع قلبي . دفعت باب المخدع فانفتح . تراقص لسان شمعة الرازونة بفعل دخولي . تاملت في اعجاب دلاء قهوة كانت على الرف بجوار الشمعـة ، علب مطعمـة باصداف ، مباخر ، مرشات وآنية شاي . اتجهت الى سرير في الركن ذي رمانات وكله من قماش (التور) وكوة في جدارهـا للدخول والخروج زينت باشرطة . امـا المخدة فقـد اثارت استغرابي وضحكي : كانت اسـطوانيـة الشكل بثقب في الوسط اشبه بفم عجوز فقدت اسنانها او صرة في بطن . رغم روائح الطيب والبخور التي عمت المكـان شعرت بـالحزن لجدتي الملقاة على ارض اكثر غرف البيت وضاعة واكثرهـا وفرش السطح . لحظتئذ حـدث مالم يكن في الحسبـان : سمعت حديثا خافتا ومزلاج باب يسحب . كان وقتي اقصر من ان افكر في مغادرة المكان . لذت بركن قريب من الشبك . بترت انفاسي نـادما لمغـامرتي الخـائبة . سيغضب جـدي ويقطع عن جيبي دريهماته . دخلت امراة جـدي . اطاحت بعباءتها الى الارض . ارتفع صوتها حادا مثل ذاك الذي ينتج عن احتكاك ارجل كرسي على ارض من الكاشي . دلف الى جوف الحوت رجل لم اتبين ملامحـه اول الامر . لم يكن ، في كـل الاحوال ، جدي . دخلت الكله . دخل وراءها . انبثق صرير متقطع من جهة السرير . تـطامنت بجسمي زاحفا في حـذر باتجاه مدخل الغرفة . تعثرت بالعتبة غير مصدق انني قد خرجت دون ان يكتشف امري !

منذ ذلك الحين تباعدت زيـاراتي لبيت جدي لاسيمـا حين فجعت بتزويج (نهال) عنوة . لطالما تسـاءلت عن سر تهالك جدي على (كوكب) وكنت ارتطم عندها بجدران صماء . كان لعناته قد تبلورت بشكل كائن هو تلك المراة التي جاءت كيما تحل محل ماتبقى من نقاء قروي . ازاح ظلهـا شعاع الشمس وضوء القمر ونسائم الصباح . اكان بحثا واهيا من لدنه عن جذاذات شباب ام لشعوره بانه لايستحق الثروة التي تـراكمت لديه وبـانها لم تجمـع الا من اكتاف فقـراء البلدة . حتى بناته الثلاث اخرجهن الى ازواجهن مليئـات بحسرة افتقاد المال . مادامت ثروة كتلك قد جاءته بطرائق رديئة ، عليه اذن ان يبددها بطريقة رديئة ايضا :

ان من يستنشق الدخان لابد وان ينفث الدخان ذاته !

كانت (كوكب) مربوعة القامة تتعاظم كيلو غرامات الشحم على جسدها يوما اثر يوم . كانت بشرتها حنطية ووجههـا مدورا وبنظارة غامقة الزجاج ندر ان رفعتها عن عينيها رغم انها لم تشتهر بالحول مثلا . لابد ان تينك العينين حملتا سرا غير قابل للافتضاض . كـانت تتمتع بصـوت امتلكت قدرة غريبة على ترقيقه اذا مارغبت في التوجه بالحديث الى زوجها واضفاء نبرات التسلط اذا ماسددت قذائفها الى تلك الامراة المصفوعة كالقملة المنزوية في آخر غرف البيت على حصيرة بالية تكح اياما وليال وما من احد يرد او يستجيب .

قال (داود سلمان) الخياط الذي لو لم يكن عراقيا من البصرة لظننته اخا شقيقا لانطوني كوين :

ـ اذن فقد انطلت حيلتها على سذج القريـة .. اسمها الحقيقي ليس (كـوكب) بل (حمـدية) وكنت اروح لهـا اذا نضب المال عندي عدا ربع دينار احار في انفاقه عليه او على بطني . ينتصر الاول شريطة ان لا اتعب نفسي في المجادلة مع الوافدات حديثا لأن لهم امتيازات واسعار لما يتمتعن به من ضيق في الافق وجدة في اللحم .

ـ كنت ومـازلت اتساءل : أثمـة بصيص نور في قلب امراة قبل حمدية .

ـ حين يكون الحاضر مبنيا على عثرات الامس .. تتضاعف الاركان المظلمة .. تعشش فيها اطماع واختلاطات ..

اذ تدفع الواحدة منهن رياح تمنحهن لحظة واحدة من التراجع او اعادة الاعتبار . هن ضحايا وقاتلات في آن معا .. وهـو ماينـطبق علينا جميعـا نحن البشر ، وان كـان ذلك

بدرجات ..

- انها لم تنتظر طويلا .. ماان وضعت رجلها على عتبة الباب حتى ازاحت حفيدة الحاج الكبرى (نهال) بعيدا .. الى الكويت .. و..

رددت ميكرفونات الحديقة :

- السيدة (نهال عبد الرحمن) .. الى قلب مكتب الاستعلامات .. نهضت مجفلة :

-زوجي والاولاد .. يبدو انهم استبطاوا غيابي .. ستاتي الى البيت كما وعدتني .. اليس كذلك ؟

-سابحث في الامر ..

- اتوسل اليك ..

-ساحاول ..

سجل بلا تاريخ لدورة حياة انثى طائر في قفص/ امراة لم تكن امراة في ايما يوم . فاكهة شهية . نعم . انثى طائر نقلت من قفص الى ثان . لقد تم اصطيادها باشد الطرائق قذارة . كانت حينها في افضل وقت للقطاف .

كانت فاكهة بشكل طائر !

يوم داس على اعتباره الشخصي وزارها انكره كل من في البيت : ضرتها ، زوجها الكهل حتى اطفالها . طفق هو يثرثر ساعة حتى اكتشف نفسه جوالا وحيدا في آخر شارع من شوارع الدنيا . ترك عنوانه ورقم تلفون المكتب ثم غادر البيت .

بعد شهر ونيف وصلته رسالة منها :

عزيزي ياسر

لا .. انهم يكذبون . يريدون احتوائي وحشري في قنينة يغلقونها عليّ . لاتدعني للوحدة والوساوس . انني اذوي . لا اخبار سارة من البصرة . سمعت ان ابن (كوكب) قد سار على خطاها راح ينازع عماتي الثلاث على ماتبقى من الارث بل انه تقدم بشهادة وفاة مزورة تثبت ان اخي (جلال) قد مات هذا العام لا عام ٧٩ كما تعرف . اتشاءم شخصيا من عواقب هذا الارث الذي اطاح بابي وجدي واخي وجدتي . اخاف من ناره ان تصلني .

الوحدة تاكلني .

انت صلتي الوحيدة بالامس ..

معذرة لذلك اليوم . لست ملكا لاحد لكنني لا استطيع صراحة ان اقف في وجوههم .

ماًرايك ان تتحدث في هذا الموضوع وفي الحديقة ذاتها الى الاثنين القادم - السادسة مساء في المحطة

- نهال -

صمم على عدم الذهاب . سيعدون فخا لكليهما وهو لايرغب في ان يهدد مصيرها .

في اللحظة الاخيرة ضعفت قواه فذهب .

انتظر ساعات ولم تات .

مر شهر . شهران . نصف عام تقريبا

في يوم خريفي مطير وصلته رسالة اخرى :

معذرة لذلك اليوم . الاخبار لاتسر الخاطر . ماتت امي قذيفة معادية . لو كان بيدي لاخذت طريق البصرة ورحت هناك .. حيث بيت الطفولة وارحت راسي على عتبة بابه وجلت في سلحاته غير عابئة بقصف او زلازل .. ولم اخاف وانا التي سارقد يوما بعد الغربة والعناء هناك ؟!

نعم . لم الخوف ؟ ليتني كنت صادقة او تمنيت وفعلت قبل ان تتدهور صحتي . الا تعلم . ان اطرافي السفلى لاتتحرك . يقول الاطباء عجز مؤقت نابع عن مخاوف او هبوطات وعليّ ان ابدل الاهوية واخضع لذبذبات منشطة .. انهم لايعلمون انك انت ذبذباتي والنور الذي يغمر .. اوه اخشى ان تحسبني مرايئه ..

زيارة اخرى منك ولو من اجل خاطري ..

اتفعل ؟

من رسالة كتبت ولم ترسل/

لااستطيع . ترحل الايام الى البعيد وهي تمضي كقوافل مضمحلة في اناة عند اخر الافق . لا استطيع . الآن على الاقل . انا ايضا اقبع في مقبرة الغربة الملكية : محض مومياء تمددت محشوة بكوابيس ، تتحلق حولها حاشية قصر الصمت .

مامن دواء سوى الصبر فاصبري الى ان نلتقي . انا واثق كل الثقة من انك ستنهضين ذات صباح وتسيرين على ساقين ما اقواهما ذلك ان الانسان «لن يتحطم تماما ولن يتقبل هزيمته بسهولة فهو ينبثق من رماده كالعنقاء» ان جوهر الامل لايكمن في انتقاء الألم ذلك انهما صنوان يابيان الافتراق ، رغم التباعد ، كما نحن ..

مامن دواء غير قتل المخاوف عن طريق اثارتها ..!

ساكون هناك .. في الحديقة كلما اهلّ خميس وستاتين حين تقرع نواقيس القلب . سانسى وستنسين كل المكابدات . سنقطع تذكرتين وانت ترددين بشجاعة : انطلق بي فانا تحررت من مخاوفي .. سيرتفع القطار الى اقصى التقوس ثم يهبط من حالق . ستتدحرج قلوب وتتطاير صرخات . سنقطع تذكرة ثانية وثالثة . نركب معا . عيناي في عينيك ويدي على يدك . يرتفع القطار الى اقصى التقوس ولا يهبط من حالق !

شباط ١٩٨٧/ الكويت

النزول من القطار الصاعد الى بغداد

• كاظم نعمة التميمي

«تعلمنا الارض عن انفسنا اكثر مما تعلمنا الكتب جميعاً، ذلك انها تقاومنا»

ـ١ـ

وعلى مدى اربعين عاماً او تزيد ، علمتنا الارض ، وعلمتنا الحياة ، وعلمتنا الكتب على تفاوت ، ويبقى الذهن الانساني العجيب يتعلم ويخزن بعض مايتعلم . والا فكيف انبعث قول (اكسوبري) في بداية (ارض البشر) من مرقده بعد سنين طويلة ؟ ولماذا انبعث في هذا الوقت بالذات ؟ الانني اريد ان اتبين بين الاضواء المنتشرة في السهل كانها الشهب معجزة ضمير انساني ؟! ام لانني اود ان اتحدث عن صديق كما تحدث (اكسوبري) عن صديقه ، وان اهتف معه ـ وإنْ لم يكن محتاجاً الى شهادتي ـ:

وانت ياجيوميه ، ساقول عنك بضع كلمات ....

وسادلي بشهادتي عنك ياجيوميه .

ـ٢ـ

في المعقل والعشار والدوك ـ يارد (المسفن) تزدحم الشوارع بعربات الجنود والدراجات البخارية مشحونة بالجنود الانكليز والهنود السيك والكركة وغيرهم ، بينما تمتلىء ارصفة التفريغ في الميناء بالمعدات الحربية والمعلبات والسجاير الأجنبية ، لتنقلها الشاحنات الى الشعيبة او الارايف او غيرها .

وبين هذه الاماكن المختلفة ينسحق آلاف العمال غير الماهرين تحت وطاة الابتزاز والآلة الحربية ، بينما تنضخم جيوب المنتفعين والمهربين بالاموال لتكون طبقة جديدة من اثرياء الحرب .

والتضخم النقدي يسحق اكثر فاكثر انفاس الناس ، الذين اعتادوا ان يقفوا طوابير ، ليشتروا الشاي والسكر بالكوبونات ، او يتحلقوا في المقاهي مساء لسماع آخر

نشرات الانباء واخبار الحرب الدائرة في العالم ... الحرب العالمية الثانية .

تختلط البغايا بجنود الاحتلال وطلاب المتع الليلية ، وينتشرن في احيائهن انتشار المعلبات والبسكويت وسجاير Players Camel ، ومجلات النفير واخبار الحرب والمستمع العربي والمختار .

وفي البصرة تنطوي المحلات المحافظة على نفسها وهمومها ، ولكنها تتطلع احياناً من بعيد خائفة او حذرة او مستطلعة ، ذلك لانها مهما انطوت على نفسها او حاذرت ، لن تملك ان تمنع بعض رياح العالم الجديد - الذي بدأ يولد حينئذ - من ان تهب عليها او تلامسها بشكل او بآخر .

-٣-

امّا (هو) فقد شبَّ عن الطوق .

صحيح انه مازال يدور بين محلات السيمر وابي الحسن والاصمعي ، إلّا انه لم يعد يطارد الفراشات ، او يعابث القطط ، او يتسلق الاشجار ، او يدبر المقالب مع لداته ...

ربما كان يعاود ذلك بين حين وآخر ، كلما ضاق بالبيت او الحارة نفساً ، اوداهمته نزوة بريئة او شيطانية من نزوات الطفولة ، الا ان المسار بدأ يتخذ اتجاهاً جديداً . فلان عالماً جديداً بدأ يولد وتهب رياحه بشكل او بآخر على المحلات المحافظة المنطوية على نفسها ، فإنه بدأ يتغير هو الآخر .

ونضج قبل الاوان

-٤-

في دفاتر الانشاء والنشرات الجدارية المدرسية وجد نفسه اول ماوجدها ، ومن خلال اللجان الثقافية المدرسية بدا تفتحه الفكري وبواكير نضجة العاطفي ، كما يفعل كثيرون مثله في هذه السن ، لكنّ هذا المجال مهما اتسع فهو ضيق ، وما كان ليرضي نزوعه الشديد الى المعرفة . انّ طاقات حبيسةً تريد ان تجد لها منصرفاً ، فاين يمكن ان يتحقق ذلك ؟

واجتذبه المسرح .

لاشك انه سيحقق فيه تواصله الاجتماعي بالناس ، لا من خلال عشوائية الاتصالات بالحارة ، ولا على صعيد اديمها الترابي ، بل من خلال هندسة فكرية جديدة ، ومن على خشبة ساحرة ، يسمونها : خشبة المسرح . والمسرح مدرسة كما يقولون .

إنه ليذكر - كان ذلك قد حدث بالأمس القريب - مسرحية (دموع اليتامى) التي الفها بنفسه ، وشارك في تمثيلها ، مدفوعاً بذلك الحماس الذي يلهب الشباب في اول تفتحهم ، وكانت المسرحية عملاً مدرسياً على صعيد (اللواء) ، نال الجائزة الاولى من قبل المسؤولين آنذاك .

على ان المسرح المدرسي لم يكن يرضي طموحه الكبير ، فخرج الى رحاب المدينة الواسعة ، وشارك في فرقة عبد الوهاب ناجي المسرحية .

واذا كان قد اضاع مسرحيته الاولى (دموع اليتامى) فإن عنوانها يوحي بهذا التوجه الاصيل الكامن في نفسه منذ البداية نحو ماهو خيِّر ونبيل . انها - وربما ما كان ينشره من محاولات قصصية في النشرات الجدارية المدرسية - تحمل في طواياها تطلعات الى قيم انسانية ، وانحيازاً عاطفياً الى الخير ، رحباً عميقاً ومخلصاً لشعبنا وامتنا ، في اطار من البساطة والعفوية والفرح والبراءة .

واذا اردنا الحق فإنه لم يكن وحده في هذه التطلعات ان اسماء اخرى في مدينته صارت معروفة اليوم ، كانت تشاركه ذلك كله ، ومن الممكن ان نذكر منهم : زكي الجابر ، ومحمود البريكان ، ويوسف يعقوب حداد ، وكاظم محمد علي الخليفة ، ثم عبد الرزاق حسين ومحمد الروزنامجي في الخمسينات .

وعلى الرغم من ان اعمال تلك الفترة كانت جنينية وغير ملموسة ، ومعظمها غير محقق كإنجاز ، الا انها في وسط الشباب كانت مؤثرة ، حتى انه عندما حلّت الخمسينات - والمرحلة لم تزل مستمرة - كان جيل الشيوخ ينظر اليهم كممثلين للجيل الجديد ، ويحسب لهم حساباً في الدعوات الادبية ، وانه ليذكر كيف كان يحضر اماسي (الرابطة الادبية) في محلة ابي الحسن ، التي كان ابرز اعضائها : محمد جواد جلال وكاظم مكي حسن .

وقبل ان تبدأ الخمسينات تعرف الى الشاعر بدر شاكر السياب والقاص مهدي عيسى الصقر ، الذي ربطته به صداقة وثيقة حق اليوم ، وكأنه بهذا التعرف قد طوى مرحلة من مراحل العمر ، وبدأ مرحلة جديدة .

-٥-

عام ١٩٤٩ او على وجه التحديد في ايلول من ذلك العام ، كان شاب من اسرة فقيرة ، ومعه كل تطلعاته وهمومه ، يتوجه نحو القطار الصاعد الى بغداد ، حيث كان المعترك السياسي والادبي للقطر . ربما كان يتمنى لو انه اكتفى بالشهادة الاعدادية وعمل على ارصفة الميناء ، لكن صورة الحمال الجائع الذي حاول ان يسرق ، والهراوة الثقيلة التي هوت على راسه بشدّة ، ردّته بعنف عن هذه الامنية ، ووجد نفسه في المحطة :

« ولما رفعت حقيبتي شعرت كاني انتفخت ، وإنّ ساعدي الطريّ بدا يضخم ويشتد ويقوى ، وان عضلاتٍ متينةً ، متينة جداً ، ومفتولة جداً ، بدات تظهر فيه وتلتف وتلتصق وتتشابك ، وتمثلت لي امي بلوطتها ضاحكة ، كما لو انها كانت تضحك ، كعادتها ، تحت اقدام سلّم بيتنا العتيق ، وان صديقي عودة قد امتلات نفسه ايماناً بي ، ودفعت الحقيبة الى الامام واجتاحني تصلب ويبوسة في ظهري عندما اندسست بين تلك الكتل المتصارعة المتزاحمة في الممر الضيق . ولما اندفعت بقوة وشققت طريقي الى خارج المحطة ، احسست ان الارض بدات تتسع لخطواتي ، فوضعت اقدامي في الطريق العريضة ، واخذت اسير متبعاً ذلك الانسان القوي الضخم المتين العضلات» .

-٦-

نحن الآن في دار المعلمين العالية (كلية التربية فيما بعد) ببغداد ، وكانت دار المعلمين العالمية ، آنذاك ، مركزاً ثقافياً وسياسياً مرموقاً في العاصمة ، والذي يدخلها يعيش ذلك كله اذا شاء ، ولكنه -شاء ام ابىٰ- سيعيش حياة يومية قوامها الاختلاط بالجنس الاخر ، وهذه مسالة مهمة وتجربة جديدة وعنيفة احياناً لابناء جيلنا .

واكبر ظني ان صاحبي قد اجتاز تلك التجربة بنجاح ، اهّله له ما كان يمتتع به من نضوج فكري وعاطفي مبكر ، فلم يسقط في انكسارات فكرية او عاطفية كما يسقط بعضهم ، واغلبهم قد انحدروا من شرائح فقيرة ينقصها الكثير من تجارب المدن المتحضرة ومداخلها .

يرن الجرس ، فيدخل القاعة التي اشاروا اليها ، ويقتعد مقعداً ليس كالذي اعتاده في المدرسة الثانوية ، يشعره بنوع من الاستقلال ونوع من الحرية ، ويدخل عدد من الفتيات فيحتل الصفوف الامامية ، وهو تقليد اتبعنه حتى نهاية السنوات الاربع ، فاثبتن بذلك انّ اياً من الجنسين لم يكن في حينها مهيّاً لفكرة الاختلاط من الداخل ، فظل مصطنعاً لم يمسّ غير القشرة .

لحظات .. ويدخل الاستاذ .

رجل ربعة اقرب الى السمنة ولكن في اعتدال ، ويتوجه نحو المنصة في مقدمة القاعة ، ليجلس مستريحاً مائلاً بجسمه على الكرسي الى الجهة اليسرى ، وحين بدا يتحدث انفرج جانب فمه الايسر اكثر من الايمن :

(قل : تخرج فلان في الكلية الفلانية ، ولاتقل : تخرّج من الكلية الفلانية ، وذلك لان تخرج في هذه الجملة وامثالهابمعنى «تادب» و «تعلم» و «تدرب» ، ولامحل لحرف الجر «من» فليس المقصود الخروج من الكلية في قولنا «تخرج في الكلية» ، ولو كان المقصود الخروج ، لكان لكل طالب في اليوم خرجه ..او خرجتان ، ولذهب المعنى المقصود .

والعجيب ان «التخرج» لايزال في اللغة العامية العراقية يفيد معنى العلم وحسن التصرف ، فالعوام يقولون في ذكر من يسيء التصرف والعمل ، ويرتبك في الاشغال «فلان مايتخرج بهذا الشغل» و «فلان يتخرج» ، الا ان استعمال النفي هو الغالب عليه) .

اذن فهذا هو مصطفى جواد بلحمه ودمه وصوته ؟! ومن لم يسمع به منذ ذلك الحين وقبله ؟ واحس شيئاً من الزهو يملا عليه نفسه ، وانه اصبح ذا شان اكبر . وفيما بعد كان مصطفى جواد يُخطِّىء القاموس ويصححه ، وسط دهشه الطلاب وعلى مراى منهم ومسمع ، ويعيد اليهم دفاتر الانشاء مملوءة من العلامات والتعليقات والخطوط الحمر ، معلماً على الاخطاء الكثيرة التي وقعوا فيها .. وكل كلامكم غلط في غلط !!

في الدرس الثاني -ولم تكد نشوة الدرس الاول تنتهي- وبعد ان ياخذ الطلبة اماكنهم ، يدخل مدرس آخر اقرب الى القصر ، يلبس العوينات التي اعتادت ان تتهدل على انفه واعتاد ان يدفعها بسبابته ، والعصبية بادية على تصرفاته . يغلق الباب وراءه ثم يرطن بلغة غير مفهومة . يلتفت الى زميله ويساله : من ؟ فيهمس باذنه : انه مسيوتوبلبيه مدرس الفرنسية .

ومسيوتوبلبيه يدرّس الفرنسية بالانكليزية التي لايحسنها ، ولايحسنها معه كثير من الطلبة ، وتذكر المثل القائل : «عصفور كفل زرزور ..» .

يقرع الباب ، لعله طالب متاخر ؟ ويصبح المسيو entre ويفهم صاحبنا ان entre معناها : ادخل . . ثم يشير الى الطالب بيده وراسه قائلاً assaie vous ويفهم منها انها :

اجلس . حسنا ، يبدو ان الفرنسية سهلة .

وبعد ذلك .. بعد اربع سنوات من الدراسة .. ثم بعد اكثر من ثلاثين سنة من نسيان الدراسة ، ماذا بقي منك يا La francais ؟

الدرس الثالث : تتربع الالفية بجزءيها في مجلد واحد ضخم امامه يجلس الاستاذ كمال ابراهيم ليتحدث قليلاً عن الفية ابن مالك ، معناها وشروحها ، وعن الفية ابن معطي التي سبقتها وضاعت ، ثم يهجم على الالفية ليبدأ بشرح قول ابن مالك :

كلامنا لفظ مفيد كاستقم   واسم وفعل ثم حرف الكلم

وتاتي الالفية بالمدهشات ، وتتحول الاسماء الخمسة فيها بقدرة قادر الى اسماء ستة ، وحين يسال احد الطلاب المندهشين عن هذا الاسم السادس يحمر وجه المرحوم كمال ابراهيم ، ويتمتم راجع ذلك بنفسك . قال الاستاذ الحيي الطيب ذلك او مايشبهه ، بينما ارتسمت ابتسامات خفية على شفاه بعض الطلاب الذين يعرفون !

ويتتابع كبار الاساتذة درساً بعد درس ، ويوماً بعد يوم ، وسنةً بعد اخرى : عبد العزيز البسام ، وعبد الرزاق محيي الدين ، واحمد عبد الستار الجواري ، وشوري جعفر ، ومحمد مهدي البصير ، وسليم النعيمي ، وطه باقر ، وجابر عمر ، وصفاء خلوصي ... وكلٌ يحاول ان يحدث فيه تاثيره ، ويثبت نهجه ، ويجتذبه كما يجتذب بقية زملائه .

وتعطر اسمك وذكراك يادار المعلمين العالية ، فما كان اجلَّ علماءك واساتذتك ، وما كان اجمل ذكراك ، واكثر ذكرياتك ، ولو كان الموضوع تاريخاً لايامك الحلوة لملأ المجلدات ، ولكن كفاك فخراً ان فيك تخرج ابرز شعراء العراق اليوم وادبائه ومثقفيه .

ـ ٧ ـ

لكن عالماً آخر مايزال يشدّه اليه .

ذلك ان فرع الآداب في الكلية لن يستطيع ان يشبع فيه نزوعه الى الادب المعاصر الذي احبه وتعلقه . والدراسة الأكاديمية باطرها المتشددة ـ على اهميتها وفضلها ـ تضيّق الخناق وتحدّ من روح الابداع

ووجد نفس الشعور من عدد من زملائه في الصف وفي الكلية . إنَّ نفسه تقوم بعملية فرز للزملاء ليصطفي منهم مجموعة اقرب الى نفسه ، وإنْ ظل صديقاً للجميع ، يحبون فيه ذكاءه وثقافته وصفاءه وروح الفكاهة الذي لايفارقه .

مرةً ـ وكان بعضهم يتشدد في الثقافة واهميتها ـ اطال احدهم في الابعاد الثقافية التي يريد تحققها في الفتاة التي يرضاها زوجاً له ، وكيف ان عليها ان تتابع مايجري في الصحف ، وان تقرأ المجلات ، وتتمثل افكار سلامة موسى ، وتفهم طه حسين ، وتطالع اندريه جيد وتشيخوف و ... فالتفت اليه صاحبنا وهو يقول :

ـ ليش ماتتزوج مكتبة عامة احسن ؟!

وكان لهؤلاء الزملاء تاثيرهم فيه وتاثيره فيهم . وعرف منهم اول من عرف ـ بعد زكي الجابر وسعدي يوسف اللذين كانا زميليه في البصرة ـ عرف كاظم نعمة التميمي ، وعبد الرزاق عبد الواحد ، وعبد الوهاب البياتي ، وشاذل طاقة ، ومحمد جميل شلش ، ولميعة عباس عمارة ، وناظم توفيق ، ويوسف الصائغ ، وصالح جواد الطعمة ، وبهيجة الحسني ، وابتهاج عطا امين ، وجميل نصيف ، وابراهيم يوسف المنصور ، وغيرهم .

ـ ٨ ـ

ومع هذا الرعيل من الادباء ظل يتبع نزوعه الذي اخذ يقوى ويشتد ، فدخل عالم النشر في الصحف والمجلات التي كانت محدودة آنذاك ، والوصول الى النشر فيها لم يكن بالسهولة التي نجدها اليوم ، وقد تكلف الكلمة الشريفة يومئذ الكاتب حريته او معيشته ، ولكنَّ امكاناته شقت امامه الطريق بثقة وثبات وهو مايزال على مقاعد الدراسة ، بل ان ثقته بنفسه دفعته الى ان يقف احياناً مواقف نقدية صارمة ولكنها موضوعية ، فمن ذلك مثلاً مقالته عن (الواقعية الفنية) وخصائصها التي نشرتها مجلة الرسالة المصرية ، ورد (انور المعداوي) عليه في المجلة نفسها . ومنها ايضاً انه كان يرى ان (الادب العراقي مخلوق لم تكتمل اعضاؤه بعد) ، فقال :

«لم تكن الاقاصيص ، ولم يكن الشعر ـ في يوم ما ـ فنون الادب كلها ، وليس مجال الآداب العالية القاصرة ذينك الفنين فحسب ، انما

هي مرسومة بالقصة الطويلة (الرواية) والقصة القصيرة (الاقصوصة) والملحمة والمقالة الادبية والمسرحية والشعر الغنائي ...

وبعد كل ذلك ، فاين الاعضاء الاربعة الباقية ؟ اين القصة والمسرحية والملحمة وفن المقالة الادبية او الخاطرة ؟..»

ثم ينسى جميع هذه الفنون ليتمسك بالقصة وحدها ، القصة التي ملكت عليه نفسه منذ البداية ، ووجد فيها اسلوبه الاثير في التعبير عن نفسه وتجاربه وعن الناس ، وقبل ذلك كان توفيق الحكيم هو الاكثر تاثيراً فيه ؛ لارتباطه بالمسرح وبالقصة وكان مايزال يواصل ذلك التاثير ، على الرغم من ظهور مؤثرات جديدة اكثر قوة ، كجان بول سارتر الذي انتشرت قصصه وفلسفته الوجودية في اعقاب الحرب العالمية الثانية .

في صيف عام ١٩٥٠ ـ وكنّا في العطلة الصيفية ـ كتب الي مبتدئاً احدى رسائله بقول توفيق الحكيم : (ياشيطان الفن لقد وهبتك كل شيء فماذا اعطيتني؟!) ، ولم يكن ذلك منه غروراً ، لانه كان يعلم ـ وهو الذي وهب القصة حياته ـ «ان عماد القصة الطويلة ، النفس الطويل والتجربة الواسعة والخبرة العميقة بالنفس البشرية ، والاحداث واسبابها ومسبباتها ، والمعرفة البعيدة الغور بلون المحيط والبيئة والتقاليد والعادات ، ولذا قال الاديب الفرنسي والناقد الكبير ديهاميل «ان القصة عمل النضوج» ، ولانه كان يعلم ايضاً «ان نضج القاص لايكتمل بمطالعة الكتب والقصص العالمية حسب ، انما يكتمل بانسيابه الى دقائق محيطه واحيائه وعيشه لصق امه الارض وابنائها البشر الاحياء . ولايستطيع القاص العراقي ، ولن يستطيع ، ان يخط سطراً واحداً من صحائف القصة مالم يكن عنده من الاهبة والتجارب والاستعداد ما عند المكتشف من اللوازم والحاجيات والادوات التي تمكنه من وضع القدم الاولى في القارة المجهولة» .

وبغداد ـ للقادمين من المدن الأخرى ـ قارة مجهولة ايضاً ، فاذا كان قد خبر محيط الكلية بعض الشيء ، فهو يريد ان يكون اكثر خبرة مادام يهيىء نفسه لمكانة القاص ، والكلية ليست بغداد كلها .

ـ ٩ ـ

واجتذبته المقاهي الادبية كما اجتذبت زملاءه الآخرين ، وكانت المتنفس الوحيد للادباء المحاصرين . «وكانت الزيارات بين ادباء وشعراء المقاهي عادة طريقة تشكل نواة متفجرة للحوار والمصادمات الادبية ، ولكن الصداقة الصميمة التي كانت تربط هؤلاء الذين يحبون الادب حدّ التضحية بكل شيء ، كانت الضمانة الاكيدة لمعاودة اللقاء بشوق وتلهف على الرغم من تلك المصادمات التي ظلت طابع المقاهي الادبية فترة طويلة من الزمن .

وفي المقاهي الادبية خطط لكثير من المشاريع الادبية ، وأعدت الصفحات الادبية لبعض الصحف المعروفة آنذاك ، كصفحة (النبا) الادبية التي كان يحررها محمد جواد رضا (دعبل) ورشيد ياسين وعبد الرزاق عبد الواحد وكاظم نعمة التميمي وحسين العويد ، وصفحة (اليقظة) الادبية التي كان يساهم في تحريرها صاحبنا وزميلنا في الكلية الاديب التونسي ابو القاسم كرو .

وبين مقهى الصباح في الباب المعظم ، وحسن عجمي ، والبرلمان والبلدية ، وخليل في الحيدر خانة ، ثم البوفيه سويس والبرازيلية ، توطدت صداقات ادبية متينة ، وعرف فيها صاحبنا فيمن عرف : حسين مردان وعبد الملك نوري ، ويحيى فايق ، ورشيد ياسين ، ويحيى جواد ، وفؤاد التكرلي ، ومحمود العبطة ، وعلي الخاقاني ، وفيصل الياسري ، وكاظم جواد ، وزهير احمد ، واكرم الوتري ، وعلي الحلي ، وغائب طعمة فرمان ، وعبد المجيد الونداوي ، ومحمد النقدي ، وموسى النقدي وغيرهم ، وكثير منهم مازال يواصل عطاءه الادبي والفني حتى اليوم .

ـ ١٠ ـ

وتتفرق السبل ...

وتبقى رابطة الأدب هي الأقوى . تشدهم جميعاً ، ويظلون ـ على تباين ـ حاضرين في ذاكرات الناس وعلى صفحات التاريخ ، بينما يُنسى غيرهم في زحمة الاحداث وغمار الزمن .

واذا كانت الوظيفة قد تلقفته كما تلقفت غيره ، الا انها ـ على الرغم من اطرها المتينة وسطوتها ـ لم تستطع ان تطفىء كثيراً من هذه الشمعة التي الهبتها ايام التفتح

الاولى ، فمنذ اكثر من خمسة وثلاثين عاماً يواصل صاحبنا عطاءه الادبي بحماس حيناً وبأناة حيناً آخر ، ابتداء من صفحة اليقظة الادبية وصفحة جريدة النبا ، مجلات المصور العراقية ، والرسالة المصرية ، والآداب البيروتية (التي نشرت قصته الفائزة بجائزة المسابقة ـ القطار الصاعد الى بغداد) ، وجريدة البصرة (التي ضمت صفحاتها الادبية مجموعة من القصص قام بترجمتها عن الانكليزية ، ومقالات عن المذاهب الادبية في الغرب) ، وانتهاء بالكلمة والاقلام .

وكما ارتبط بالقصة هذا الارتباط الوثيق ، ارتبط بكتابها بصلات حميمة وصميمية ، فعرف ـ الى جانب من قدمنا ذكرهم من الادباء ـ موفق خضر ، وموسى كريدي ، ومحمد خضير ، ومحمود الظاهر ، واحمد خلف ، وعبد الستار ناصر وغيرهم .

وبين (القطار الصاعد الى بغداد) و (الشباك والساحة ، و(يوم في مدينة اخرى) يمتد تاريخ طويل ، له اكثر مما عليه ، ولكن هل كان بمقدورنا التنبؤ بكل شيء ؟

، لانستطيع التنبؤ بما هو ضروري ، فكل منا قد عرف اعظم المسرات ولم يكن هناك ماينبىء بحدوثها ، وتركت لنا تلك المسرات حنيناً عظيماً اليها حتى اننا لناسف على ما كان يشوبها من آلام ... ولقد ذقنا جميعاً سحر الذكريات العصيبة عندما كنا نلقى زملاءنا

فماذا ندري ؟ لاشيء ، اللهم الا اذا اعترفنا هناك ظروفا مجهولة هي التي تخصبنا . واين تستقر حقيقة الانسان ؟

ليست الحقيقة شيئاً نثبته بالمنطق ، فاذا كانت شجرات البرتقال تنمو نمواً طيباً ، وتحمل بالثمار في هذه الارض دون غيرها من الاراضي ، فهذه هي الحقيقة بالنسبة لشجرات البرتقال . واذا كان هذا الدين او هذه الثقافة او هذه القيم او هذا النوع من النشاط ـ وليست اشياء اخرى ـ هي التي تهيء في الانسان ذلك الكمال النفساني ، وتحيي فيه سيداً عظيماً كان هو نفسه يجهل وجوده ، فمعنى ذلك ان هذه القيم وهذه الثقافة وهذا النوع من النشاط هو الحقيقة بالنسبة للانسان ، اما عن المنطق ، فليجد له وسيلة للتعبير عن الحياة» .

مرة ثانية ، الم يكن هذا هو صوت اكسوبري !

حسناً ـ يامحمود عبد الوهاب ـ اتحدث عنك ام تحدثت عن نفسي ؟

□□□□

البطل المغترب في الرواية العراقية

● د . صبري مسلم

لقد كان لمفهوم الاغتراب تاريخ وجذور تحكّما في طبيعة النظر اليه وتفسيره ، وكان التركيز في الغالب على طرفين فيه احدهما نفسي والآخر اجتماعي . وتظل للمعنى اللغوي دلالتـه ، وهي نفي الفرد عن مجتمعـه واهله وبلده[1] . الا ان المعنى الاصطلاحي يكتسب كثيـرا من الدلالات الاخرى ، فالاغتراب شعور ينتاب الفرد فيجعله غير قادر عـلى تغيير الوضـع الاجتماعي الذي يتفـاعل معـه . والاستعمال الثاني للاغتراب هو عدم وجود الهدف عند الشخص المغترب ، اي انه لايستطيع توجيه سلوكـه ومعتقداته واهدافه . والمعنى الثالث للاغتراب هو عدم وجود مقاييس ، اي ان الفرد المغترب غالبا ما يشعر بانه لو اراد تحقيق اهدافه ، فانه يجب عليه عدم التصرف بموجب المقاييس المتعارف عليها اجتماعيا واخلاقيا . والمعنى الاخير للاغتراب هو العزل اي شعور الفرد المغترب بانه غريب عن الاهداف الحضارية لمجتمعه .[2]

ومن المفاهيم الشائعة عن الاغتراب المفهوم ذو الدلالة الاقتصادية الاجتماعية حيث «انّ ظروف العمل التي اوجدها المجتمع الراسمالي تؤدي الى اغتراب العامل ، اي لاتعطيه الفرص والامكانيات الكافية لتحقيق الرفاهيـة الاقتصاديـة والاجتماعية التي يسعى من اجلها . فالعـامل هـو شخص مغتـرب عن وسائـل الانتاج طالمـا لايحصل عـلى القناعـة والسعادة من عمله ولايحصل على ثمرة جهوده واتعابه[3] .

ويبدو انّ هناك اجماعا على صلة الاغتراب بالاستقرار والتوازن في المجتمع من جانب وبالصراع والتغـير فيه من الجـانب الآخر ، فهـو يعني افتقاد الفـرد لهذا الاستقـرار وضياع توازنه داخل المجتمع ، كما انه يعني صراعـه مع عـوائق نهضته وحـواجز مسيـرتـه بغيـة تغيـير البنيـة الاجتماعية بما يتناسب مـع اهدافـه وميوله . امـا الدافع لافتقاد الاستقرار والتوازن داخل ذات الفـرد فانـه يختلف ويتنوع ، وغالبا ما يفقد الفرد توازنه حـين ينسحق تحت وطاة التسلط والارهاب ، ويتعرّض لمن يحاول سلب حريته او تجريده من قيمه الثقافية واهدافه الفكرية[4] .

ولايقف الاغتـراب عند هـذه الابعـاد وانمـاً يتضمن معاني اخرى دعيت بـ «متضمنات مفهوم الاغتـراب» تبدو قريبة من المفهوم الادبي ذي الطابع النفسي الذي يعنى بالفرد واستجاباته المتنوعة حين يحس بـالاغتراب ، وابـرز هذه المتضمات «فقدان السيطرة واللامعنى واللامعيارية والعزلة الاجتماعية والاغتراب النفسي»[5] . وفي عالم الفن والادب قد يغترب الفنان فينسحب بـارادته من مجتمعـه بما فيـه من اهتمامات تبدو تافهة بالنسبة للفنان المغترب . وهو قد ينظر الى المجتمع نظرة ممزوجة بالتعالي والحقد وقد يكون تعاليه متسما بقدر كبير من اللامبالاة[6] .

ولو تطلعنا الى صورة البطل المغترب داخل الرواية العراقية بحثا عن ملامح مشتركة تجمعه بسمات الاغتراب هذه لوجدنا انّ البطل المغترب من خلال الرواية العراقيـة ياخذ الوانا شتى مستمدة من كل هذه التفسيرات بابعادها النفسية والاجتماعية والثقافيـة . ولعلّ في احسـاس الفرد بعدم الاستقرار ، وفقدان التوازن وبضـرورة الصراع من اجل التغيير ، وفي انسحاب الفرد من مجتمعـه باحثـا عن المعنى والهدف من حياته ملامـح تقترب كثيـرا من ملامـح البطل المغترب كما رسمته الرواية العراقية مع فارق كبير في طبيعة الظروف الموضوعية التي ادت الى هـذا الاغتراب . وهي ظروف تتصل بطبيعة العوامل السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي عاشها القطر العراقي ، وادت الى هـذا الاغتراب .

والبطل المغترب تشغله مسالة ذاته ومجتمعه في كثير من الاحيان ومفاهيمه عن ذاته ومجتمعه تجعله غير قادر على الانسجام مع المجتمع الذي لايمكنه التوفيق بين كل الخصائص المتفردة للناس فيه . يضاف الى ذلك انّ المجتمع يخضع لظروف سياسية واقتصادية وثقافية خاصة لسنا بصدد الخوض فيها ، وما يهمنا هو ان هذه الظروف تعطي للمجتمع كيانا خاصا يبدو غريبا عن البطل المغترب ، فيسعى الى ان يرسم صورة مثالية لمجتمعه ولواقعه محاولا ان يحقق هذه الصورة ، وحين يتعذر تحقيقها تبدا معاناة البطل المغترب . ومن هنا فانه يحس بالانفصام الحاد ازاء مجتمعه وبضرورة ان يتغير هذا المجتمع وفق الصورة التي رسمها هو في خيالة «وتلك آفة ابطال الاغتراب الذين يترددون بين الفكر والواقع ، بين النظر والعمل»[٧] .

والبطل المغترب ينتمي الى الفئة المثقفة ، وهو في هذا يشبه البطل المصلح ، وانتماؤه الى هذه الفئة النادرة في المجتمع قد يكون الدافع الى اغترابه . «فالمثقف لايستطيع ان ينسجم ويتواصل مع الانموذج الانساني الاوربي الذي يحس ازاءه بالانفصام وعدم الانتماء لانه منقطع عن بيئته وتراثه ، وهو في الوقت ذاته لايستطيع ان يتواصل مع الانموذج المتخلف للفرد داخل مجتمعه ،اضف الى ذلك وجود فجوة ثقافية بين المثقف ... كما في حال ابطال الاغتراب والشعب وشعوره بانه ينتمي ثقافيا الى حضارة اعلى من البيئة التي يحيا فيها ، فاذا هجر المثقف بيئته تولد لديه شعور اليم بالعزلة وضيق ناشيء عن لا انتمائه واذا استمر فيها شعر بالضيق والقلق لانه يعيش في غير وسطه ومستواه» .

وقد تميّز البطل المغترب في الرواية العربية عامة بانه رسم في اطار روائي متقن في كثير من الاحيان «واذا أريد للرواية العربية ان تفخر بشيء ، فانها تفخر بطرحها الوجودي لماساة ومحنة الانسان العربي الغريب في ارضه المقهور في منزله الذي تسهم العائلة والحكومات وقوى الاغتصاب والاحتلال جميعا في سحقه والبطش به ، لكن كل هذا العذاب الماساوي يحمل في داخله بذور الوعي والانبعاث والتجدد»[٩] . وقد يضل البطل المغترب الطريق فيقتنع بالياس والعدم نهاية للجهد الانساني الدائب ، وهنا ينتهي البطل المغترب الى الاحباط او الموت .

وقد صور بعض الروائيين العراقيين البطل الذي ينتمي الى الطبقة الوسطى على انه بطل مغترب قياسا على الانموذج الاوربي ، اذا انّ هذه الطبقة بدات بداية ثورية في المجتمعات الاوربية ، وساهمت في اثراء الشخصية الانسانية ، وابرزت صورة الانسان العادي الذي كان مهملا في عصور خلت . وكان هدفها القضاء على الطبقة الاقطاعية التي كان مثالها البطولي يتجسد في الملك والامير والفارس . ولكن الطبقة الوسطى تحولت بمرور الزمن الى طوق بغيض يعيق تطور الانسان بعد ان امتلكت المال والنفوذ وارتبطت مصالحها ببقاء الاوضاع كما هي عليه . وهنا عبر الفن الاوربي عامة عن هذا التغير في طبيعة هذه الطبقة «حقا ان الطبقة الوسطى لم تعد تقبل الانسان الفاعل ، الانسان الذي يتغير ويغير في العالم من حوله ، الانسان الذي يعيد خلق نفسه ومجتمعه بحيوية بالغة ... ذلك ان احتضان هذه الطبقة هذا الانسان يعني ضمنا ادانة لها واعترافا بقدرها التاريخي وبدور القوى الفاعلة في المجتمع وهي التي تعمل على تغييره»[١٠] .

* جذور البطل المغترب وتطوره :

لم تتبلور صورة مكتملة الملامح لبطل روائي مغترب الا بعد ثورة الرابع عشر من تموز عام ١٩٥٨ ، وفي الروايات العراقية التي تناولت المجتمع العراقي بعد الثورة خاصة ، وان صدر بعضها بعد اكثر من عقد من الزمان . لقد هزت الثورة العارمة الكيان الاستعماري واطاحت بالاقطاع في العراق وتبعها تغيير سياسي واجتماعي واقتصادي . الا ان هذه الثورة التي شاركت فيها قوى وطنية متعددة لم تحافظ على خطها الثوري وانحرفت كثيرا وسيطر عليها انتهازيون ومتسلطون ، الامر الذي سوغ احساسا عاماً بالخيبة والاحباط . وهنا نما الشعور بالقلق والاضطراب والانفصال عن الاحداث المؤسفة التي تدور في عالم الواقع وتطور هذا الاحساس الى عزلة عن المجتمع وجاهد الواعون على البحث عن طريق الخلاص عبر فكرة سياسية او اهتمام خاص ، وربما انحرف بعضهم وبحث عن التعويض السلبي عن طريق التمرد او الجنس او السرقة .

ولا يعني هذا ان البطل المغترب الذي تبلور في مرحلة مابعد ثورة الرابع عشر من تموز عام ١٩٥٨ منقطع الجذور عن مرحلة ماقبل الثورة ، فقد ظهرت جذور وملامح من هذا البطل في النماذج الرائدة الاولى من الرواية العراقية . وهذا

مانجده في «جلال خالد» . فعلى الرغم من انّ جلال خالد كان يرمي إلى الانتقاد المؤدي إلى هدف التغيير والاصلاح الا اننا يمكن ان نجد فيه تلك النزعة نحو الاغتراب لابشكله الذي تبلور في نماذج لاحقة وانما على هيئة جذور وارهاص بظهوره ، ومن هنا نجد ان «جلال خالد» أحسّ في خاتمة روايته بذلك الاحساس الجامح باليأس والكآبة والاضطراب . وكتب الى صديقه احمد مجاهد يقول «الا ما اضعفنا واضعف عقيدتنا . ماهذا الانزواء عن العالم والتلهي بالمطالعة في زوايا دورنا والمراسلة والانشغال بانفسنا ... وهل اصلحت الآهات والانات شعباً ... اننا كنّا وما نزال نفكر في صحيفتنا الميتة قبل ان تولد ... ولا اطيل فانني كلما اطلت ازددت غضباً وسخطا وهياجا وازددت ارتباكا كذلك . واخشى ان يرجع إليّ اليأس الذي كاد يقتلني بعد إيابي إلى العراق(١١)» . وفي هذا اشارة الى انّ البطل المصلح كان يدرك في ساعات صحو ويقظة ان الكلمة وحدها لاتكفي لاصلاح امة او شعب فيحس بالقلق والاضطراب ويبدأ بالبحث عن انتماء يقيه من هذا الشعور بالضياع ، ومن هنا تبدأ بعض ملامح البطل المغترب بالظهور والنمو وينطبق هذا على جلال خالد كما ينطبق على غيره من الابطال ذوي النزعة الاصلاحية في الرواية العراقية .

وفي رواية «الضايع» للقاص جعفر الخليلي نجد صورة اخرى للبطل المصلح الذي تظهر عليه احيانا وفي بعض مراحل حياته اعراض البطل المغترب حيث يختل وتهتز قناعته بدوره في اصلاح مجتمعه عن طريق الفكر والكلمة الهادفة . فهذا بطل الرواية يتمرد على اهله ومجتمعه ويهيم على وجهه بلا هدف الى ان يلتقي بالمرشد حبيب وهو درويش غريب الاطوار يتولّى امر البطل ويعينه في ازمته النفسية ويقدّم له حلولا لكثير مما كان يحسّ به من تساؤلات وافكار كانت سببا في انفصاله عن اهله ومجتمعه ، وتطول صحبة الرجلين حتى يموت الدرويش المرشد فيعود بطل رواية الضايع الى اهله ومدينته النجف بعد غربة استمرت ثلاثين عاما . انّ هذا الانفصام بين البطل ومجتمعه يشير بوضوح الى وجود حاجة لتصوير ابطال من هذا النوع في وقت مبكر من تاريخ العراق .

وفي رواية «مجنونان» للقاص عبد الحق فاضل صورة اكثر وضوحا للبطل الذي نلمس من خلاله جذور الاغتراب . فهذا صادق شكري المحامي لاينسجم مع مجتمعه ومع قيم هذا المجتمع ومقاييسه ، وتبدو اعراض الاغتراب عليه من خلال حبه ورفضه للطريقة التقليدية في الحب والزواج ، لذلك نراه يبحث عن المراة التي تحبه جسدا وفكرا ، شكلا ومضمونا . ومن هذا المنطلق يرفض حب المراة التي احبته (صفية) لانها احبت فيه الشاب صدقي ورفضت صادق شكري المحامي ظنا منها انهما شخصان وهما في الواقع شخص واحد . ويتكرر المشهد الطريف مرتين ويتكرر معه رفض بطل الرواية لهذا الحب . كما يظهر انفصامه عن مجتمعه وعن مقاييس هذا المجتمع في رفضه للمنصب والشهرة ، الامر الذي يبدو من خلاله غريب الاطوار يمتلك مقاييس خاصة به للاشياء والناس وربما كانت مقاييس صادق شكري المحامي الخاصة هي التي اهلته لحمل لقب المجنون ، وهو يعتز بهذا اللقب ويحاول ان يكون جديرا به .

ونجد في رواية «في قرى الجن» للقاص جعفر الخليلي ملامح من البطل المغترب في صورة البطل المصلح طاهر الساعي وزميله كريم الغرباوي ، ففي الوقت الذي تفرض فيه الغربة على طاهر الساعي حين تختطفه جنية عاشقة ، فان كريم الغرباوي يختار ان يلتحق بصديقه الساعي احساسا منه بمساوىء مجتمعه وعيوبه ويلاقي صعوبة كبيرة في الانسجام مع ذلك المجتمع الخيالي الذي رسمه القاص خاليا من العيوب والعقد ، وبعد ان يتطهر من عيوبه الانسية ـ كما عبر القاص ـ يلتحق المجتمع المنظم (مجتمع الجن) ـ كما صوره جعفر الخليلي ـ . واثر مقارنة ضافية بين المجتمعين يختار كريم الغرباوي طائعا مختارا مجتمع الجن مفضّلا ايّاه على مجتمعه الانسي ذي العيوب المستعصية . انّ في رؤية الغرباوي هذه لمجتمعه وفي محاولته البحث عن مجتمع بديل وتشخيصه العيوب الخلقية التي يعاني مجتمعه منها تاكيدا لتلك الاعراض والسمات التي قد تظهر على البطل المصلح في بعض الاحيان والتي بدات تبرز بشكل اكثر وضوحا في مرحلة لاحقة من مراحل تطور البطل المصلح .

*** صور مختارة من البطل المغترب**

أ ـ البطل المثقف المغترب :

كل الابطال المغتربين كانوا مثقفين ، اذ ينبع الاغتراب

من صميم الفكر الانساني ، وينشأ من طبيعة التضاد بين الواقع والحلم ، بين الصورة القائمة للمجتمع - وهي صورة يرفضها البطل المغترب - والمثال الذي يطمح الى تحقيقه ، وهو مثال غالبا مايكون بعيد المنال يصعب انجازه وتحقيقه . «وقد زاد من ضراوة الحيرة ذلك الفارق الكبيربين واقع متخلف في جميع مظاهره وسلوكه ... ومثال يرنو اليه الشباب - منّ المثقفين - راوه أو قراوا عنه ، وفيه يستطيعون اكتشاف وجودهم والتعبير عن ذواتهم»[١٢] . ومن هنا يمكن القول انّ بعض اعراض الاغتراب ظهرت على البطل المصلح في بعض مراحل حياته ومن خلال جهده الدائب من اجل الاصلاح ، وبتاثير عوامل القهر والاحباط التي قد يتعرض اليها . الاّ ان هذه الاعراض والملامح التي ظهرت على البطل المصلح قبل ثورة الرابع عشر من تموز عام (١٩٥٨) لم تتبلور في صورة بطل مغترب من خلال رواية عراقية صدرت آنذاك ، ولم يخلق الروائيون بطلا يحمل سمات الاغتراب الاّ بعد الثورة . وقد حاول بعض الروائيين ان يرصد صورة البطل المغترب قبل الثورة من خلال اعمال روائية صدرت بعدها ، وعكس وعي المرحلة التي صدرت فيها . وتقوم هذه الروايات على افتراض ان البطل المغترب الذي يعذبه القلق وتؤرقه الحيرة بين مايجب ان يكون عليه مجتمعه والواقع كما هو عليه ، يمكن ان يوجد قبل الثورة ، وفي مرحلة الخمسينات من هذا القرن على وجه التحديد . ان وجود مثل هذا الانموذج المغترب في الرواية العراقية قبل الثورة يعني ان الروائي العراقي يعكس وعي مرحلة مابعد الثورة على المراحل السابقة ، وان هذا البطل لم يرسم بمثل هذه الصورة الاّ بتاثير الفهم الجديد لطبيعة البطل المغترب على صعيدين ، اولهما : الصعيد الانساني ووجود مثل هذا الانموذج في الواقع المعاش ، والآخر الصعيد الفني يحاول رسم صورة ذلك الانموذج وصوغه في عمل روائي[١٣] .

★★★

اختار غائب طعمة فرمان في روايته «خمسة اصوات» فئة من المثقفين كي يجسدوا نماذج عاشت في الخمسينات من هذا القرن وكانت لها همومها ومطامحها ، وهي نابعة من طبيعة الظرف الذي مر به القطر آنذاك .

هذه الفئة الاجتماعية تتالف من خمس شخصيات هي : سعيد وابراهيم وشريف وعبد الخالق وحميد ، وقد نالت كل شخصية من هذه الشخصيات قسطها من الثقافة واتجهت صوب اهتمام ثقافي وادبي مختلف . ففي الوقت الذي يعد فيه (شريف) نفسه «بودلير العصر» تشبها منه بالشاعر الفرنسي المشهور «بودلير» ، كان اهتمام عبد الخالق يتجه صوب الفن القصصي ، ومثله كان سعيد في هذا الميل والاهتمام . ويبدو ان لابراهيم اهتماما بالادارة والاشراف اكثر من الكتابة والتاليف . وقد جمعت جريدة الناس ثلاثا من الشخصيات هي : سعيد وابراهيم وشريف ، وامّا عبد الخالق وحميد فهما موظفان في دوائر حكومية .

وعلى الرغم من ان كل شخصية كانت عالما خاصا له همومه وطموحه وقد استطاع غائب طعمه فرمان ان يرسم لكل شخصية ظلالا والوانا خاصة بها ، الاّ ان هذه الشخصيات تصب في مَصبّ كبير هو الاغتراب ، اذ تفتقد التوازن وتظلّ هناك فجوة واسعة بين طموحها المشروع وامانيها بمجتمع زاهر متقدم والواقع المتخلف المكبل في العهد البائد ، وفي عام (١٩٥٤) على وجه الدقة حيث يهز القطر العراقي فيضان عات يكشف بوضوح الكيان الهزيل للدولة وعجزها عن الوقوف امام اي مازق يواجهه القطر آنذاك .

ويمهد غائب لهذا الاغتراب ، وهو محور الرواية والسمة التي تطبع شخصياته في هذه الرواية باشارات مباشرة عنه ، هذا داء الاغتراب الذي يفتك بالادباء العراقيين في مقتبل العمر[١٤] . ويسم غائب جيل الخمسينات كله بسمة الضياع على لسان سعيد الذي يصف جيله جيله كله بانه جيل الضياع[١٥] .

واذا تلمسنا هذا الاغتراب من خلال الاشارات غير المباشرة في الرواية نجد ان هذه الاشارات واضحة بارزة . فالخمرة التي كان الاصدقاء المثقفون يجتمعون على الفها كل مساء ، هي رمز لتلك الاحلام الكبيرة التي تراود كلا منهم ، الاّ ان ايّا منهم لايجد صداها في الواقع ولا يمتلك القدرة على تحقيقها ، فيهرع الى الخمرة هربا من واقعة المؤلم . ومن هذا المنطلق يصف غائب الخبرة على لسان احدى شخصياته بانها حلم العاجز «لعينة انت ياغنجاء ياشوهاء ياملعونة ياشجرة الزقوم الملّونة بالاحلام ، ياحلم العاجز وشهوة الشرير ، ملعونة انت الى يوم القيامة !»[١٦] .

وكانت جريدة الناس التي تجمع معظم ابطال الرواية كل صباح صدى لتلك الاحلام الكبيرة التي يحلم بها المثقفون

آنذاك . وكان هؤلاء المثقفون يحملون البذور على هيئة اخيلة لاتنطفيء ، فهي ارهاص بالثورة وتمهيد لها . وقد كانت الجريدة تحتضن مشاكل القراء متاعب المواطنين المثقلين بالهموم آنذاك ، وهي ضمناً تعني طموحا واملا بحياة افضل لهؤلاء الناس . اذن فهذا الاغتراب نتيجة لها مايدعمها من الظروف الموضوعية حول الشخصيات . ان مقالات سعيد التي يتوجه فيها الى انتقاد السلطة آنذاك والاخذ بيد الناس وعرض وسم على الملاكه واللجوء الى الفكر والقراءة والى روايات معينة خاصة . يعكس غربته نظر الى «مدام بوفاري» بحزن وهي مطروحة على فراشه جامدة . اليوم ماتت منتحرة ... وقد تمزق قلبها بقوارير احلامها المهشمة ... اعتدل سعيد في مطرحة على السرير وخاطب نفسه : اليس فينا شبه «بمدام بوفاري» وليس هناك حاجة لايضاح سبب اختيار غائب لرواية غوستاف فلوبير «مدام بوفاري» خاصة ، انه يقارن مقارنة واضحة بين الانموذجين واعني بهما انموذج المثقف في الخمسينات ومدام بوفاري ، وكلاهما يعاني من حدة التضاد بين الواقع والحلم ، وهذا شان ابطال الاغتراب جميعا .

وكان شريف يجسد هذا التضاد الحاد بين الواقع والحلم بل انه يسرف في اخيلته وبوغل في احلامه الى درجة الجنون . ونكاد نلمس صورة ساخرة لانسان خيالي واهم ، انه يحلم احلاما مجنونة ويتوهم امورا لايمكن ان تقع ويظل حتى خاتمة الرواية هائما في عالم وردي ليس له اي انعكاس على واقعة المعاش آنذاك . وبدت شخصية شريف نمطية اذ لم تتطور من خلال الرواية وقد حافظت على الانطباع الاول الذي تكون لدينا عنها .

ويختلف عبد الخالق قليلا عن الشخصيتين السابقتين واعني بهما (سعيد وشريف) ، فهو على الرغم من انه مغترب يعاني من الفجوة بين الحلم والواقع ، الآ انه يعبر عن معاناته بسخط وتطرف ، انه ناقم على الاوضاع والحياة آنذاك طيلة الوقت . وقد عبّر عن سخطه بمساهمة فعالة ٦ درء الفيضان عن بغداد المهددة بالغرق ، وهودائم التعبير عن حلمه في حدث سيهز القطر . انّ امله كبير بثورة عارمة تحطم كل القيود والسدود «ولكني اعي واقعي وارقب لحظة الميلاد الجديدة انفذ إلى ما وراء الاشياء لأرى علامات الميلاد»[١٨] . ويقول عبد الخالق في موضع آخر من الرواية «رغم انني امر بازمات نفسية صارمة ... واقوم باعمال اجبارية ماجورة لا اجد لذة فيها ، واحس بالغربة في بيتي ولا املك ركني الخاص فيه واعيش اياما بلا تاريخ ، ومع ذلك لا استسلم لليأس ، واتحسس شيئا مهما لابدّ ان يحدث»[١٩] .

ولم يكن عبد الخالق منتظما في كيان سياسي ما ـ شانه في ذلك شان الشخصيات الاخرى في هذه الرواية ـ الآ انه يكتفي بالسخط والنقمة على الاوضاع وبممارسة لذة الحلم والخيال من غير ان يختار طريقا واضحا يكافح من خلاله وصولا الى تحقيق هذا الحلم .

ويكاد الاغتراب بسماته الحادة يتجسد في الشخصيات الثلاثة المذكورة وهي : سعيد وشريف وعبد الخالق . لقد حشد غائب شخصيات مغتربة كي يقنعنا بان الاغتراب سمة الشخصية العراقية آنذاك ، ويتطلب الامر اكثر من صورة لهذا الاغتراب واكثر من شخصية انسانية واحدة ، وهو مايلجا اليه كثير من كتاب الرواية ، فهو لايكتفي بالبطل يعكس من خلاله صورة بطل مغترب بل يلجا الى رسم صور شخصيات تشبهه في نهجه المغترب ، فتكتمل قناعتنا باغتراب البطل وبمبررات هذا الاغتراب .

ولم يسرف غائب في هذا الشان ، واكتفى بثلاث من شخصياته نهجت هذا النهج على حين بدا ابراهيم نمطا خاصا من الشخصيات ، فهو على الرغم من انه يعمل في جريدة الناس ويتحمل ما يتحمّله زميله سعيد من احتمالات وعقوبات يمكن ان تتخذها السلطة آنذاك ضد هذه الصحيفة التي تشهر بها ، الآ انه يبحث عن التوازن في مكان آخر ، فهو اقرب الى الانسان الاعتيادي الذي يجد في الزواج مستقرا له وحلا لهمومه . وقد انفصل عن المجموعة الضائعة المغتربة والباحثة عن حلول في الخمرة وما تبعثه من اخيلة سرابية جامحة بمجرد زواجه وانفصاله عن اهله في بيت مستقل . ويظل ابراهيم في قناعته واستقراره حتى خاتمة الرواية لم يهزه غلق الجريدة ، بقدر ما اجبره على العودة الى بيت ابيه . ونحس بانه اختار طريقة وانسجم مع واقعه .

ويبدو هذا من خلال اقتناعه بزوجه وانصرافه الى تعليمها اللغة الانكليزية ، لقد وجد مايشغله طيلة الوقت .

وفي صورة ابراهيم نتاكد من ان (غائب) لاينسى انه يصور الحياة آنذاك بكل مافيها ، وبما انه اختار عينات ونماذج من الواقع فعليه ان يخلص لهذا الواقع وان يرسم نماذج مختلفة تماما كما هي عليه في الحياة المعاشة»[٢٠] ،

ونجد مايؤكد هذا في صورة اخرى مختلفة عن الشخصيات السابقة تماما بل انها نقيضه لها ، وهي صورة حميد الذي يقترب من نمط الشخصية المحبطة . فقد هزّة حدث زواجه في سن مبكرة بالحاح من ابيه وعائلته ، وحاول ان يتخطى هذا الحدث عن طريق تجاهل زوجته واطفاله ، وتحقيق زواج آخر من زميله له ، الّا انه اصطدم بواقعة بعد ان علمت بامر زواجه ، وبدلا من ان يعود الى واقعه كي يصلحه مستفيدا من معارفه وخبراته لاسيما وانه خريج جامعة وموظف في دائرة حكومية ، فانه اتجه بكل كيانه الى الخمرة استجابة لهاجس خفي بالانحدار والسقوط ، لقد ادمن حميد واوغل في عالم الادمان في خاتمة الرواية ، وهو متجه الى ان يبيع البيت الذي هو ماواه الوحيد غالقا كل النوافذ التي يمكن ان يطل من خلالها على عالم جديد ، لقد اتجه بكل كيانه الى الهاوية وهو منته لامحالة الى السقوط فيها .

ومن الواضح ان هذه الرواية تعكس وعي الستينات فقد صدرت عام (١٩٦٧) الّا انها تعالج مرحلة الخمسينات (١٩٥٤) ، فهي اذن عودة لمرحلة مضت ، ومضى عليها ثلاثة عشر عاما على وجه التحديد . وقد استنتج غائب استنتاجات ذكية مستمدة من طبيعة المرحلة آنذاك ، اذ ان الثورة عام (١٩٥٨) ليست حدثا طارئا لاجذور له ومن الطبيعي ان توجد هذه الجذور في اعماق المثقفين آنذاك . ولم يبالغ غائب فيقول ان حجب الغيب قد كشفت امام ذلك الجيل من المثقفين فراوا حدث الثورة واضحا للعيان الّا انه لمح الموضوع لمحا واشار الى ان الثورة كانت هاجسا كبيرا في اعماق اولئك المثقفين .

★★★

٢. البطل المغترب اثر انتماء خائب :

يجرب البطل المغترب في بعض مراحل حياته الانتماء الى فكر ما ، ولكنه يكتشف بعد رحلة داخل هذا الفكر الكثير من العيوب والسمات السلبية ، فيخرج بقدر كبير من المرارة والخيبة التي تجعله غير قادر على الانسجام مرة اخرى مع مجتمعه ونسيان الماضي والشفاء من الجروح النفسية والروحية التي عاناها ولكنّ هذا البطل يبحث جاهدا عن بديل لذلك الفكر الخائب الذي انهار في داخله قبل ان ينهار في الواقع الخارجي . وهنا يعود البطل الى البحث من جديد ، وربما يبحث عن بديل آني ، وقد ينحرف الى الجنس كما انحرف كريم الناصري بطل رواية «الوشم» او الخمرة كما فعل كريم داود الغزال في «المخاض» ، وربّما يتجه البطل الى السرقة كما اتجه كاظم عبيد في رواية «الحبل» . ويعاني البطل في اعماقه صراعا مريرا حين يستعيد ذكرى ايمانه بذلك الفكر واخلاصه له ، وربما ينتهي صراع البطل بالموت كما في «الرجع البعيد» ، اوانه ينتهي بالسجن كما انتهى مزعل في «الجسور الزجاجية» . وقد يرحل البطل بعيدا عن وطنه هربا من ذلك الاحساس بالمرارة كما رحل كريم الناصري في رواية «الوشم» ، وقد ينتهي بالالتزام والقناعة بفكر آخر ذي ركائز اقوى واسس اكثر رسوخا . ونجد في هذه النماذج فروقا في الجزئيات والتفاصيل مع ان الخط العام لهذه النماذج هو البحث الدائم عن ركيزة فكرية يمكن للبطل الوقوف عليها ، بعد ان يتبين له ان ركيزته الفكرية التي اعتقد في يوم ما انها قوية صلبة ، عصفت بها ريح التغيير وانها هشة زائفة .

-١-

كريم الناصري بطل رواية «الوشم» لعبد الرحمن مجيد الربيعي اغترب اثر تجربة سياسية خائبة . يخرج كريم الناصري من سجنه بعد قضائه سبعة اشهر فيه اعترف خلالها بانتمائه السياسي وتبرأ منه وكشف عن رفاقه في التنظيم وخرج مليئا باحساس عنيف بالعار وبانفصام حاد عما حوله من الاشياء والافكار . ومنذ الصفحة الاولى يورد القاص هذه السطور «وعندما يستعرض اشياء هذه المدينة ، اناسها ، ابنيتها ، ازقتها مقاهيها لايجد تلك الحرارة الاولى التي كانت تشده اليها فتلفحه حمى الاغتراب ويدعوه صوت من الاعماق لان يحمل رفاته ويقلع لعل راسه اللائب تحتضنه وسادة امان»[٢١] .

ان القاص يمهد لهروب بطله في خاتمة الرواية وتركه الوطن لعلّه يبدأ حياة جديدة متخلصا من احساسات مريرة كانت تجتاحه . وقد اخفقت المرأة في ان تكون البديل لخيبته السياسية ، اذ تزوجت «اسيل عمران» و خانته «مريم عبد الله» ولم يستطع الاقتران بـ (يسرى توفيق) ، انه لم يرد ان يربط مصيرها ومستقبلها بمصيره المهزوز ومستقبله المظلم .

ولم يدن البطل المغترب في هذه الرواية الفكر الذي اعتنقه ذاته بشكل مباشر الا انه عبر عن علة الاحساس المبكر

بالطبقية في مدينة الناصرية التي عاش فيها كريم الناصري تجربته «لو اخذت كل سكان مدينتنا لوجدتهم فلاحين حفاة قطنوا الناصرية بعد ان خانتهم الارض ولم يكن بينهم من يطيق تناول وجبة طعام واحدة في اليوم ، لذا اعتقد ان اندفاعنا بدا من هنا من وعينا الطبقي للمسالة ، ان جهد والدي كان لايساوي ربع دينار في اليوم»[22] . ان كريم الناصري يريد ان يقول ان ابناء محافظته الجائعين ، ومنهم بطله كريم بهرهم بريق الافكار الاشتراكية ، فسارعوا الى اعتناقها انطلاقا من وضعهم الاقتصادي ورغبة في التغيير ، ولم يات اعتناقهم لفكرة معينة عن قناعة عميقة او عن دراسة متقصية لجذورها وطبيعتها ، لذلك فقد تفرقوا بعد اول عقبة ، وهنا يدين كريم لناصري رفاقه ويقسو عليهم اذ لانجد فيهم شخصية تؤمن بمبادئها وتواصل نضالها الاشخصية الشاعر رياض قاسم – في الرواية – فقد صوره القاص مؤمنا شديد الايمان بمبادئه ، والغريب ان رياض قاسم هو تلميذ كريم الناصري ، الا انه يختلف عنه في انه لم يتراجع ولم ينكص عن افكاره اثر تعرضه للاعتقال ، وكانت النتيجة انه دفع حياته ثمنا لافكاره .

اما دلالة عنوان الرواية (الوشم) وانعكاسه على المضمون فقد ورد الوشم على انه كان يزين العنق المكتنز لاحدى المومسات ، وقد اكتشف كريم الناصري أن هناك وشما مماثلا في فخذيها ، ويبدو ان هذا الوشم هو سلاح الاغراء لديها[23] .

وتبدو صلة العنوان بالمضمون من خلال موقف البطل من المومس ، اذ عافها وتقزز من الوشم على عنقها وفخذيها ، وينطبق هذا على موقفه من فكرته السياسية وبريقها اذ تركها وتبرا منها حين اكتشف طبيعتها ، هذا مايوحيه عنوان الرواية .

ومن خلال اختيار عبد الرحمن معشوقتين لبطله كريم ، احداهما مريم عبد الله التي كانت تجسد منهجا خاصا في الحياة ، فهي عابثة بطبيعتها ، وقد حاولت أن تجر البطل الى عالمها المدنس على حين تمثل يسرى توفيق عالما نقيا بريئا وهو العالم الذي لم يجرؤ كريم على ان يدخله خشية ان يفسده بماضيه وهمومه وخيبته وطموحه . يذكرنا هذا برواية نجيب محفوظ «الطريق» ، وببطله صابر الذي احب كريمة والهاما ، وكل منهما تمثل اتجاها في الحياة وطريقة خاصة في الحب والسلوك والانسجام مع المجتمع . الا ان العلاقة بين الروايتين تظل بسيطة .

لقد عبر مضمون رواية الوشم عن اخفاق البطل في فكرته السياسية وانعكاس هذا الاخفاق على حياته بطريقة فنية برزت لنا من خلال عناصر الرواية المختلفة ، ولكن عبد الرحمن لجا الى الاسلوب المباشر والحديث الواضح عما يريد ان يقوله احيانا ومن ذلك تساؤله «ان اهم مايشغلني الان هو : هل بالامكان ان تكون المراة تعويضا كاملا عن الخيبة السياسية ؟ هل تكفي لأن تكون ضمادا لكل الجراح ؟»[24] . وكان الافضل أن يترك عبد الرحمن هذا الاستنتاج للقارىء ، ونجد مثل هذا الاسلوب المباشر حين يتحدث عن مدينة الناصرية ومعاناتها وفقرها وانعكاس بريق الافكار الاشتراكية الجديدة على المدينة[25] .

ويعتقد الدكتور علي عباس علوان ان (كريم الناصري) انموذج خاص غير واقعي ، اذ رسمه عبد الرحمن في صورة مفتعلة ، فهو «بطل في الحب وعالم النساء ، لايجاريه احد»[26] ، وهو مناضل هش تغلب عليه الانانية والنرجسية وقد فشل عبد الرحمن في تقديم «مبررات تورمه او سلوكه او نضاله او سقوطه ، ودون ان نعرف هواجسه الحقيقية التي قادته لكل تلك المواقف ولهذه النهاية المروعة»[27] . ومما لاشك فيه ان (كريم الناصري) رسم بملامح مبالغ بها ، وكان ينطوي على احساس بالتفوق وحب الذات ، إلا انه اتسم بقدر كبير من الاصالة والصدق الفنيين .

هوامش

(١) محمد بن ابي بكر الرازي – مختار الصحاح – ص ٤٧٠ .

(٢) دينكن ميشيل – معجم علم الاجتماع – ص ٢٢ .

(٣) دينكن ميشيل – معجم علم الاجتماع . ص ٢١ .

(٤) ينظر : علي شتا – الاغتراب الاجتماعي في ضوء نظرية التكامل المنهجي – المقدمة – ص ١ .

(٥) المرجع السابق . ص ١٨ .

(٦) Shipley, Joseph: Dictionary of World Literary terms, See P. 10.

(٧) احمد ابراهيم الهواري – البطل المعاصر في الرواية المصرية – ص ٣٢٨ .

(٨) المرجع السابق – ص ٣٣٠

(٩) د . محسن الموسوي ـ حول مفهومي الشخصية والبطولة في الرواية العربية المعاصرة ـ مجلة الاداب ـ العدد الثاني عشر ـ السنة السابعة والعشرون ـ بيروت ـ ١٩٧٩ ـ ص ٤٦ .

(١٠) Fox, Ralph: The novel and the people , The Idea of Liter ature, P. 263.

(١١) محمود احمد السيد ـ جلال خالد ـ مجلة الاقلام ـ العدد الخامس السنة الثانية عشرة ـ شباط ١٩٧٧ ـ ص ١١٥ .

(١٢) د . عبد الحميد ابراهيم ـ القصة المصرية وصورة المجتمع الحديث ـ ص ١٥٩ .

(١٣) من الروايات التي عبرت عن واقع المثقفين ومعاناتهم في مرحلة الخمسينات من هذا القرن رواية «ضجة في الزقاق» لغانم الدباغ التي قدمت اكثر من انموذج بطولي يلائم تلك المرحلة ويجسد قيمها ويكشف عن طبيعة ظروفها ، وقد صدرت هذه الرواية عام ١٩٧٢ . ينظر ، عبد الجبار عباس في النقد القصصي . ص ١٣٥

(١٤) غائب طعمة فرمان ـ خمسة اصوات . ص ٢٩

(١٥) تنظر : خمسة اصوات ـ ص ٢٧٤ .

(١٦) خمسة اصوات . ص ٢٩٩ .

(١٧) خمسة اصوات ـ ص ١١٤ .

(١٨) خمسة أصوات ه ص ١٠٧ .

(١٩) خمسة اصوات ـ ص ٥٨ .

(٢٠) وهذا هو نهج غائب طعمة فرمان في رواياته ، اذ ينطلق من رؤيسة واقعية لشخصياته يقول في لقاء اجرى معه بشان تجربته القصصية «فيالضيعة الكاتب اذ، كان يشطب على حياته كلها ويمسح من ذاكرته كل الوجوه التي تعرف عليها في حياته ويراها في كل يوم احواءه بالوان مستعارة» . غائب طعمة فرمان ـ الرواد امام تجاربهم القصصية ـ مجلة الكلمة ـ العدد السادس (تموز) ـ السنة الاولى ـ النجف ١٩٦٩ ـ ص ١١٤ ـ ١١٥ .

(٢١) عبد الرحمن مجيد الربيعي ـ الوشم ص ٧ .

(٢٢) الوشم ـ ص ٢٣

(٢٣) الوشم ـ ص ٣٦ .

(٢٤) الوشم ـ ص ١٦

(٢٥) الوشم ـ ص ١٧ ، ص ٢٣ .

(٢٦) د . علي عباس علوان ـ حول الرواية العربية ومشكلات الواقع مجلة الاقلام ـ العدد الثاني ـ السنة الرابعة عشرة . بغداد ١٩٧٨ ـ ص

(٢٧) المرجع السابق ـ ص ١٠٣ .

شعراء معاصرون من افريقيا

ترجمة واعداد :
د . ضياء نافع

* فيلومبه (الكاميرون)

- ولد رينيه فيلومبه عام ١٩٣٠
- شاعر وروائي وقاص
- احد مؤسسي الاتحاد الوطني لشعراء وادباء الكاميرون عام ١٩٦٠ والسكرتير العام له
- عضو المجلس الوطني للشؤون الثقافية في الكاميرون
- عضو المركز الاقليمي لنشر الكتاب في افريقيا
- حائز على الجائزة الاولى لمسابقة القصة الكاميرونية باللغة الفرنسية وعلى جائزة الاكاديمية الفرنسية

شماتة

شر البلية
في وادي الناس
الصابرين ،
ليس
غشاوة العقل ،
او عمى القلب ،
بل
مبالاة اناس
طيبين ،
لكنهم
جبناء .

دعوة الرقص

انهض ، ايها الانسان .
ايها الانسان ،
انهض .
انت الذي احنيت ظهرك
في عتمة العبودية ..
انت الذى كنت تئن وتبكي
تحت وطاة نعل حذاء الطغاة ....
القساة ...

• • •

انهض ، ايها الانسان
ايها الانسان ،
انهض ....
انه انت ـ
البركان الذي لا ينطفيء
المليء
بالنيران السائلة .
انفث قصيدة النار
في روح العالم الغافيه
انهض ، ايها الانسان ،
ايها الانسان ،
انهض ..
ليكن ظهرك منتصباً ،
ظهرك الذي كانوا
يجلدونه ،
وهم يحتقرونك
ليكن ظهرك منتصباً ..
ايها الانسان ،
وعندها ستصبح سيد نفسك

فال (السنغال)

- ولد مالك فال عام ١٩٢٩ وتوفي عام ١٩٨٠
- شاعر وقاص
- شارك بشكل فعال في حركة ادباء آسيا وافريقيا .
- شخصية اجتماعية وسياسية ، وقد شغل منصب سفير السنغال في اثيوبيا .

الانسان

لا تتبرا من اسمك
وبلدك
وسيرتك
وعنصرك
ومصائبك
وشغفك ،
وعندما تقول
انك
انسان
عندها
تعال اجلس
جنبي
عند قلبي .

بيلينغا (الكاميرون)

- ولد صاموئيل - مارتين اينو - بيلينغا عام ١٩٣٥
- شاعر وفولكلوري واثنوغرافي ومتخصص بالموسيقى واستاذ الجغرافيا في كلية العلوم التقنية بجامعة ياوندا (الكاميرون) .

اقوال مأثورة

لا احد
على قمة .. العلم
والحكمة والمعرفة
للاشياء والكائنات ...
قلب الانسان وحده
قادر على التغلغل
في اسرار الاشياء والكائنات ...

●●●

الحقيقة -
كل امريء يسعى الى نبذها
قلب الانسان وحده قادر على الاقتراب
من سحر جمالها
العاري الفتان .

●●●

الضوء الساطع
يتلاشى في عتمة الطريق ...
قلب الانسان وحده
قادر على المضّي قدماً الى امام
بلا تراجع

ليحيا في كل القلوب

●●●

كابا (غينيا)

● ولد لونسايني كابا عام ١٩٣٨
● شاعر وموسيقيّ .

الوطن

صوتك
من الطفولة البعيدة
ياتي الحيّ في الليالي ،
وعيناك
تشّعان نوراً
فوقي
عندما اكون في العتمة وحدي .

●●●

اتذكر
فرحك
وتعبك
سابقى اتذكر
مادمت حيّا ..
اتذكر ـ
لقد كنت تنحني
فوقي
عندما كنت ارقد
في القيظ وحدي

●●●

افتح عيني ـ
انت في كل مكان
في كل مكان .
نظرتك ، كالماء
تشفي ....
.....
.....
في ممرات روحي
الجبلية
انت تمشي
مثل نسيم البحر ،
انت بالذات ـ لا الذكريات ،
ولا الشبح ،
بل انت .
اصرخ
هدهد
غنيّ
تنفس .

●●●

عندما يصبح القلب
خاوياً ،
ابحث
عن بريق عينيك
انت تاتي
مثل منتصف الليل
في السهوب الاستوائية
انت تاتي
مثل المطر
في البراري المدارية .
......
.....
....
افتح عيني
انت في كل مكان
نظرتك ، كالماء
تشفي .
ويرتد
حزني
وتتحقق المعجزة
من جديد ...

بريير (السنغال)

● ولد جان ـ فرنسوا بريير عام ١٩١١ في هايتي ثم هاجر الى السنغال واستقر فيها منذ زمن بعيد
● مدير قسم الفن والادب في وزارة الثقافة السنغالية .
● يشارك بشكل فعال في حركة ادباء آسيا وافريقيا .

التل

درجة
خضراء
لسّلم
الارض
المؤدي
الى
الفضاء .

ايوندو (الكاميرون)

● ولد الشاعر ايلولونغا ايبانا ايوندو عام ١٩٣٠ .
● يكتب باللغتين المحلية والفرنسية

اليك ياحبيبتي

كالجاموس
الذي يختنق
بلا ماء ،
قلبي يختنق
بدونك .
لقد نثرت اسمك
ياحبيبتي
في كل شطر
من قصائدي الحزينة
ياحبيبتي
اتسمعين انيني ؟

قصائد

○ حسين الحسيني

-١-

قال : هيّا
احتملي حبي ،
جنوني
لاتخوني .
فبكت
ثم أرتحل

-٢- النوافذ

مَنْ أغاظ النوافذ سيدتي
ثم هيّأها للبكاء ؟
مَنْ ترى أشار لدمعيَ أن ينهمر
ساخناً مستريباً ؟
ومَنْ دونَ أن يعرفَ القلبَ اسلمني للعناء ؟

-٣- سؤال

لأيّ الدروب نذرتُ خُطايْ ؟
لأيّ العيون استباح العذاب
الجميل هو ايْ ؟
وأيّ النساء اعتصبنَ
على ربوة القلبِ
ثم آئتمرن لقتل منايْ .

-٤- الزهرة

قبل تلك الهديّة .. زهرتك الذاوية
كان حبكِ حزني / يسدُّ المداخل ،
يحتلُّ نومي ، ويغتال زهري ،
ويرشف خمرتي الكاوية
ثم يمضي ..
ولزهرتكِ الآنَ أعينُها القاسية
تتامّلني
وتحدّقُ بي
ثم تبكي .
لزهرتكِ الآن أعينها الضاريه
تترصّدني
وتفتش عني
وإذ لاتراني
تحاصر ظلي وتبكي

حوار مع داج سولستاد :

الكتابة والحرب والقضية الاجتماعية

حاوره : د . صبري حافظ

اذا كانت مسيرة الأدب النرويجي مع التطور تؤكد وثاقة العلاقة بين تاريخ هذا وسعي النرويجي الى بلورة هويته القومية ، فإن حاضر هذا الادب يؤكد ان هذه العلاقة لاتـزال فاعلة في سـاحته ، وان الأدب النرويجي لايزال مهموما بشتى القضايا التي يطرحها واقع هذا المجتمع السياسي والاجتماعي على كتابه ومثقفيه . فبعد ان امتلات ساحة الأدب النرويجي بعشرات الاعمال التي نشرت اثناء فورة او بالاحرى انفجارة مابعد انزياح كابوس الاحتلال الادبية ، وهي الانفجارة التي شهدت نشر العديد من الأعمال التي كتبت اثناء سنوات الاحتلال ومنعت بسببه من النشر ، بعد هذه الانفجارة الادبية التي استغرقت عامين وشهدت سيلاً من الأعمال الأدبية التي تناولت تجربة الحرب وكابوس الاحتلال عانى الأدب النـرويجي في اواخر الاربعينـات وأوائل الخمسينـات من حالة الركود النسبي ، إذ تشبع بالاعمال التي تناولت تجربة الحرب وبدا أن الكاتب النرويجي مازال مترددا في مغادرة ساحة هذه التجربة الكبيرة ، او عاجزا عن المغامرة في اجتماع جديدة . كما ان الطبيعة السياسيـة والتاريخية لسنوات مابعد الحرب والتغيرات العديدة والسريعة التي عاشتها النرويج في تلك السنوات قد ساهمت هي الأخرى في ترسيخ حالة الركود تلك .

غير ان العوامل التي خلقت حالة الركود تلك مالبثت ان تبـددت بالتدريج في اواخر الخمسينات واوائل الستينـات . وبدات مجمـوعة جديدة من الكتاب في الظهور . وكان معظم هؤلاء الكتاب من الذين دامرت سنوات الاحتلال الغازي طفولتهم . كمـا كلن بعضهم من الذين ولدوا اثناء الحرب كداج سولستاد نفسه وعاشوا طفـولتهم وصباهم اثنـاء سنوات تبلور دولة الرعاية الاجتماعية في النرويج . وقد خبـر هؤلاء الكتاب النرويجيون الجدد واقعا اجتماعيا وسياسيا جديدا ، وعانوا من تناقضات اجتماعية مغايرة لتلك عانى منها ابناء جيل مابين الحربين ، او حتى جيل تجربـة الحرب نفسهـا . ومن هنا اتسمت كتـاباتهم بمـذاق جديد ، وتميز تناولهم لتجربة الحرب نفسها بطابع مختلف عن ذلك الذي شاع في اعمال الانفجـارة الأدبية التي اعقبت انتهـاء الحرب وهـزيمة الاحتلال الغازي .

ذلك لان تجربة سنوات الحرب كانت من التجارب المحورية في حياة المجتمـع النرويجي ، وقـد ميزتـه هذه التجـربة عن غيـره من بقيـة المجتمعات الاسكندينافية ، وخاصة عن المجتمع السويدي الذي شكلت تجربته المغايرة واحدة من اهم العقد او المشكلات الضميرية التي عانى ولايزال يعاني منها الكثيرون من مثقفيه . ولهذا كـان من الطبيعي ان يواصل الادب النرويجي معالجة تجربة الحرب من مختلف زواياها بعد اختمار هذه التجربة في وجدانها وتفاعلها مع قسمات هويته . ومن هنا شهدت صحوة اواخر الخمسينات وبدايات الستينات مجموعة جديدة من روايات الحرب لبير هانسون وليف ليلجارد ولاش بيرى وسولفاى كريستوف وغيرهم .

كما شهدت هذه الفترة كذلك ظهور مجموعة جـديدة من الكتـاب الشبان كتب بعضهم اعماله الاولى عن الحرب مثل ماتيس ماتيسين الذي تناولت روايته (الازرار اللامعة) قضية الحرب من منظور ضعيفي القوى الذين تعاونوا مع النازي دون فهم كامل لعواقب اعمالهم او فداحة ما يتصورون انه مجرد تصرف صغير لا خير منه . وهذا ايضـا ـ الاعلتـه رواية فريـد يتوف لانـدا الاولى (النازي غـير المعـروف) او (النـازي المستتر) .. وكان هذا الجيل الجديد من الكتاب الذين ولدوا اثناء الحرب او عاشوا طفولتهم فيها يستشعر هو الاخر مدى فـداحة عقـدة الذنب الرهيبة التي يعانى منها قطاع عريض من الشعب النرويجي .

لكن عددا كبيرا من كتاب هذه الفترة الشبان اثر ان يتجه بابداعه إلى موضوعات وقضايا اخرى ، وان يطرح الماضي وراء ظهره دون ان يسقطه من حسابه . وهذا هو مافعله اندرش كلاكيج وسيجموند ميهرا وايـرلنج نيقـولايسن وسفيند رونبـخ واكسيل ينسـين وجونـار بول جوندرسين وجون إلستر ويوهان بورجين وكاتبنا داج سولستاد الذي نشر مجموعته القصصية الاولى (الحلزونات) عام ١٩٦٥ فاثـارت هذه المجموعة اهتمام القراء والنقاد على السـواء ، ولفتت الأنظار الى هـذا الكـاتب الشاب التي استحـوذ على الاهتمـام قبـل ان يبلغ الخـامسـة والعشرين من عمره ، ولايزال بعد عشرين عاما من هذا التاريخ ، وبعد سلسلة من الأعمـال القصصية والروائيـة يثير الكثـير من القضايـا ، ويفرض نفسه وعمله على واقع الأدب النرويجي كواحد من ابرز كتّابه المعاصرين .

قلت لداج سولستاد اثناء حديثي معه في مدينة القاهرة .. دعنا نبدأ من البداية .. حدثنا عن نفسك وعن موقفك وموقف جيلك من قضايا الادب والكتابة .

لقد ولدت اثناء الحرب ، وعندما بدات الكتابة كان مناخ الحرب لايزال رازحا فوق افق الواقع الادبي والفكري على السواء .. ولكن الحرب بالنسبة لي ، وبالنسبة للكثيرين من ابناء جيلي كانت قد اصبحت تاريخا . لم تكن على بالي على الاطلاق . كان موضوع الحرب قد انتهى عندما بدا جيلي ممارسة الكتابة وان انشغل بعضهم به ولكني لم انشغل به . ومن البداية اود ان اشير الى ان جيلي من ابناء الاشتراكية الديموقراطية او بالاحرى الديموقراطية الاجتماعية . ولو كنت قد ولدت قبل عشر سنوات من تاريخ ميلادي الفعلي اثناء الحرب مثل اخي الذي يعمل الآن بحاراً لكنت قد اصبحت مثله بحار او صيادا او شيئا من هذا القبيل . ولكنني انتمي الى جيل التغير ، الى الجيل الاول الذي حظي بالتعليم المجاني . فانا طالع من قلب بسطاء الشعب النرويجي . ولو ولدت قبل عشر سنوات لما حصلت على هذا الحق البديهي : حق التعليم ولكني من الذين اتيح لهم التعليم المجاني في المرحلة الابتدائية ثم الثانوية .. كما كان من حقي الحصول على قرض من الدولة لمواصلة تعليمي الجامعي .. والواقع انني توقفت عن الدراسة اثناء مرحلة التعليم الجامعي وبدات الكتابة . وهناك كثيرون مثلي حصلوا على قروض من الدولة لمواصلة تعليمهم الجامعي ، وبدلاً من قراءة المقررات الجامعية كنا نقرا امهات الكتب الادبية . وكنا ننفق القرض في تمويل نشاطنا الادبي : اي الحياة والقراءة والكتابة .

● **عندما بدات الكتابة ، ماذا كانت القضايا التي احتلت تفكيرك ، وماهي الموضوعات الرئيسية التي شغلتك ؟**

لقد شغلت بالادب الاوروبي الحديث . وكان هذا الادب هو شاغلي الاساسي على مستوى الوعي واللاوعي معاً . فقد ترسبت قراءاته في طوايا عقلي وتراكبت طبقاته في وجداني . وكان الكتاب في الاجيال السابقة قد تاثروا باعلام الادب النرويجي خاصة والادب الاسكندينافي عامة . اما انا فقد تاثرت اساساً بكتابات فرانز كافكا وصموئيل بيكيت والبيركامي وسارتر وغيرهم . كما تاثرت كذلك بكل حركات الحداثة في الادب الاوروبي المعاصر في الوقت نفسه .

● **لكن ماهي الافكار التي شغلتك ؟ او القضايا التي اردت التعبير عنها ؟ وماذا كان موقفك إزاء واقع الادب النرويجي حين وفودك إليه ؟**

عندما بدات الكتابة كنت مهتما في المحل الاول بالتعبير عن نفسي . باكتشاف من اكون وسبر اغوار هويتي الشخصية ، والتعرف على موقعي وطبيعة موقفي . كانت مسالة التعبير عن الذات هي شاغلي الاول ، وبعد ذلك إنتقلت من الاهتمام بالذات إلى الاهتمام بقضايا المجتمع .

● **لكن الم يكن للتعبير عن الذات ابعاده الاجتماعية ؟ اكان للاهتمام بوضع الفرد سياقه الاجتماعي والحضاري ؟ كفرد في بلد معين ومن جيل محدد وله موقف واضح من عصر معين !**

لا ! في كتاباتي الاولى لم اكن مهتماً بهذا الجانب . كنت مشغولا فقط بالتعبير عن ذاتي . ولكني بالتدريج اخذت اهتم بالسياسة . وقد بدات نشر مجموعتي الاولى عام ١٩٦٥ . وفي هذا الوقت كان الواقع النرويجي يموج بعملية تغير معقدة .. تغير رؤى المثقفين .. وان لم تؤثر هذه العملية علي في حينها فانها اثارت آليات التساؤل التي سرعان ماأثرت عليّ ، وبدات ارى نفسي لا كفرد منعزل وإنما ككائن اجتماعي متفاعل مع مجتمعه .

● **هل يمكن ان تتحدث بشكل تفصيلي اكثر عن هذا التغير الذي انتقل بك من التعبير عن الذات الى الاهتمام الواضح بقضايا المجتمع ؟**

اذكر ان هذا التغير اتسم بشيء من الغرابة . فقد كنت في جزيرة يونانية . حصلت على بعض المال من عائد نشر روايتي الاولى . فذهبت لقضاء بعض الوقت في هذه الجزيرة اليونانية المشمسة . وكنت هناك في وضع غريب لانني لا اعرف اللغة اليونانية ولا استطيع حتى قراءة ابجديتها . وكان كل شيء في هذه الجزيرة غريبا بالنسبة لي ، وانني وجدت نفسي فجاة داخل احدى اقاصيصي العبثية الغريبة .

ودق هذا الاحساس الجديد بالغربة ناقوس الخطر في داخلي . وتيقنت ان ثمة فارقا كبيرا بين الاغتراب الذي يدفعني الى كتابة القصص العبثية في النرويج وبين الغربة التي تعني القطيعة فعلاً ان اعرف سر اغترابي فيها . وهكذا بدا التحول . ولم يكن كتابي التالي هو التحول الكامل .. ولكنه كان الخطوة الاولى على هذا الطريق . واخذت اتخلى عن تلك العبثية وابحث في الواقع المحيط بي عن التفاصيل التي اصفها . وبدات اصف ماتقع عليه عيني واهتم بما حولي .

● **اتعني انك انتقلت من الرؤى العبثية الى الاهتمام بالتفاصيل المباشرة ونقل الخبرات الحميمة الى القارىء ؟**

نعم . كنت اصف مااراه . الباب ، الممر ، مااشاهده في الطريق في فترة واحيانا في فترتين . واخذت امارس تمارين الوصف القصصي تلك بانتظام ودقة .

● **ولكن كيف اخذك التحول من العبثية ، الى الاغراق في التفاصيل الوصفية التي تذكرنا بالمدرسة الشيئية واسلوب الرواية الجديدة الفرنسية . إلى الانتقال الى مرحلة الرواية الاجتماعية ؟**

كانت هناك حركة نشيطة ضدّ اشتراك النرويج في السوق الاوروبية المشتركة . فقد كانت القيادات السياسية والاقتصادية تريد ضم النرويج الى السوق ، لكن العمال والفلاحين ومعظم المثقفين كانوا ضد انضمام النرويج الى الجماعة الاقتصادية الاوروبية . لان هذا الانضمام يعني ان تصبح النرويج جزءا من تجمع اقتصادي اكبر ومن تركيبة اقتصادية تسيطر عليها سطوة الراسمالية . وهذا يعني ان تستمد الراسمالية النرويجية قوة وسلطانا من تآزر راسماليات الجماعة

الاقتصادية الاوروبية معها . وكان تصورنا ان هذه خطوة في الاتجاه الخاطىء بالنسبة للنرويج .

● وماذا حدث ؟

- لقد نجحنا . ولم تنضم النرويج الى الجماعة الاقتصادية الاوروبية . وكان هذا النجاح دفعة هامة لـمام ، اذ صوت النرويجيون ضد اشتراك بلدهم غيها .

● ولكن كيف اثر هذا الانخراط في العمل السياسي والجماهيري على كتاباتك .

وماهي المشكلات التي يواجهها كاتب مثلك في مجتمع تجاوز مشاكل الجهل والفقر والتخلف مثل مجتمعك ؟

بلدنا يعاني من مشكلات الراسمالية والبيروقراطية .. وهناك مشكلات عديدة اخرى يبدو بعضها واهناً وبعضها الاخر خفياً ولكنها تفت في عضد هذا المجتمع وتهبط روحه وتؤثر على مستقبله . ويستطيع الكاتب ان يرى كل هذه المشكلات الواضحة والمقنعة معاً . وهو قادر على وصفها . وفي رايي ان على الكاتب ان يتحالف مع رؤى واحلام اعرض القطاعات في مجتمعه ، ومع التصورات الاكثر وعيا . وان يكون ضمير هذا القطاع الواسع ولسانه المعبر عن رؤاه وصبواته . ومن هذا المنطلق كتبت اربع روايات عن عالم الطبقات الكادحة في النرويج . فقد كتبت اولاً رواية عن مدينة صناعية تتبعت فيها حياة اسرة من الطبقة العاملة في هذه المدينة ، ومصائر افرادها اثناء الحرب العالمية الثانية وما بعدها ، اذ تابعت حياة هؤلاء الافراد من عام ١٩٤٥ حتى علم ١٩٧٢ وتعرفت على تبدلات مصائرهم طوال ثلاثين عاما . وقد توقفت بهذه الرواية عند فترة الانتخابات التي اقترع فيها النرويجيون على عضوية بلادهم في الجماعة الاقتصادية الاوروبية ، والتي خيضت على اساس الموقف السياسي الذي حدثتك عنه . وكانت هذه هي روايتي الاولى عن الطبقة العاملة . واسمها : (ميدان ٢٥ سبتمبر - ايلول)

وهو ميدان حقيقي وحلمي معاً . ففي هذه المدينة ميدان يسمى باسم احد اثريائها . ويوم ٢٥ سبتمبر (ايلول) هو يوم الانتخابات التاريخية الخاصة بعضوية النرويج في الجماعة الاوروبية . وتقول احدى شخصيات الرواية انه اذا ما انتصرنا فسنغير اسم هذا الميدان الى ميدان ٢٥ سبتمبر .

● اذن فهي رواية الامل والرغبة في التغير !

- نعم . امل التغيير . وحلم الانفلات من قبضة الرموز القديمة ، وصبوة التحرر من سلطة القهر الاجتماعي ، وتشوف هذه الشخصيات البسيطة الى ان تكون لها القدرة على تسيير مقدراتها .. وهي كذلك اكثر رواياتي تفاؤلا فهي رواية وردية بهيجة ، آملة ومفتوحة على المستقبل .

● وماذا كتبت بعد هذه الرواية المستبشرة ؟ هل واصلت الحلم بالمستقبل ، ام ردتك وردية الحلم الى الماضي ؟

- لقد عدت بالفعل الى الماضي . اذ كتبت بعد ذلك ثلاثية روائية عن الطبقة العاملة اثناء فترة الحرب العالمية الثانية . وتبدا هذه الثلاثية برواية (خيانة) تليها رواية (حرب ١٩٤٠) التي تشير بوضوح الى زمن الحرب النرويجية . اذ بدا غزو النازي للنرويج - كما تعرف - في ابريل - نيسان علم ١٩٤٠ وهو الغزو الذي استغرق اسبوعين استولى فيهما الالمان على النرويج . اما الرواية الثالثة فهي (الخبزوالسلاح) وتدور اثناء فترة المقاومة الشعبية للاحتلال النازي . والواقع ان هذه الثلاثية برمتها تتناول فترة الحرب .

● ولكن كيف تكتب عن الحرب وانت تقول ان جيلك لا يذكر الحرب ، ولم يعش ايا من احداثها ولا يعى تفاصيلها ؟ وكيف تفسر عودتك الروائية الى فترة الحرب تلك ؟

عندما شرعت في كتابة الرواية الاولى في هذه الثلاثية كان عليّ القيام بقدر كبير من البحث والدرس والتنقيب . وقد انبثق عن هذا البحث ايضا انني كتبت مسرحية سياسية تعبر عن الفترة مابين ١٩٤٥ - ١٩٥٦ . ومن خلال البحث الذي قمت به من اجل كتابة هذين العملين تيقنت من انه لايمكن فهم المجتمع النرويجي الحديث ، او التعرف حقيقة على الآليات الفاعلة فيه وطبيعة جدلياته الشائقة والمعقدة معا دون العودة الى مرحلة الحرب . ففي هذه الفترة يكمن السرّ في فهم واقعنا الاجتماعي والحضاري في النرويج ، وايضاً في فهم حياتي الخاصة ومعرفة من انا . لان الحرب بوتقة تنصهر فيها الذات القومية ويتصلب في اوارها عود الهوية الوطنية . ومن هنا فإن معرفة الانا النابعة من دراسة هذه الفترة هي معرفة ابعد كثيرا من حدود «الانا» الفردية ، لانها تقدم لنا الانا التاريخية التي تنطوي عليها الانا الفردية وذلك لان بوتقة الحرب تولد احداهما في اغوار الاخرى . ولهذا نجد ان الرواية الحديثة نفسها - باعتبارها رواية جدلية الانا الفردية والتاريخية - قد تقررت اثناء الحرب وذلك لأن الحرب فتحت اللحظة الحضارية النرويجية على العديد من الاحتمالات . وهي احتمالات ابعد غورا مما تحقق ، واعمق اثرا مما حدث ، احتمالات يتجاوز تاثيرها ومداها حدود وقائعها بكثير .

● وهل حاولت استقصاء ابعاد تلك الاحتمالات التي لم توفر لها الظروف فرصة التحقق .

نعم ! هذا بالفعل ماحاولته . استقصاء ابعاد المجتمع البديل وإعادة ملامحه من رحم احتمالات المتغيرات التاريخية . فما يشوقني هو الاحتمال البديل ، الامكانية الاخرى ، والاختيار الذي آثرنا ألاّ نختاره .

● ماذا كتبت بعد تلك الثلاثية الروائية الطويلة ؟

كتبت رواية اخرى تناولت فيها الحركات السياسية والفكرية بين مثقفي النرويج في السبعينات . وقدمت فيها العالم الثقافي النرويجي وما يموج به من تيارات متصارعة .

● اهي بشكل او بآخر نوع من روايات السيرة الذاتية التي تستمد مادتها من تجربتك الشخصية باعتبار انك مشارك فاعل في هذا الواقع الثقافي ؟

ليست كذلك بالضبط ! ولكني استطعت استخدام تجربتي الخاصة في هذا المجال .. وذلك على العكس من روايات الحرب التي لم اتمكن فيها من الاستفادة من تجاربي الشخصية كثيرا . وانت تعرف ان تجربة الكاتب الحياتية دائما ماتتفاعل بصور واشكال مختلفة مع

تجربته الادبية ومع عالم التجارب الانسانية في اعماله . ولكني استفدت في هذه الرواية بشكل كبير من تجاربي الشخصية . انها ليست حقا رواية بيوجرافية ـ رواية سيرة ، وعنوان هذه الرواية طويل جداً (وصف المحاضر بيدرسون للحركات السياسية الكبرى التي انتابت ثقافتنا) ، وهذه بالطبع ترجمة انجليزية رديئة للعنوان .. وهو مفعم باحالات دينية . وقد ركزت هذه الرواية بشكل ماعلى التيارات اليسارية في الحركة الثقافية الاوروبي عامة ، وتتقصى ابعاد تاثيراته المختلفة علينا ، انها مرآة له ، او لانعكاساته المتعددة على مرايانا الخاصة .

● وكيف كان رد فعل المثقفين النرويجيين انفسهم إزاء الصورة التي قدمتها روايتك لهم ؟

كان رد الفعل إيجابيا . وراجت الرواية بشكل واضح . إذ تباينت ردود الفعل إزاءها من الغضب الشديد إلى الاعجاب القلق .

كتبت بعد ذلك رواية جديدة نشرت في العام الماضي . وقد دارت في حيّ جديد من احياء او سلوبنى عام ١٩٧٠ . حيّ من العمارات السكنية الكبيرة المحاطة بمشهد طبيعي جميل . وفي هذه الرواية حاولت ان اصف الحياة الراهنة في النرويج .. تلك الحياة التي لايمكن فهمها كلية ولا يمكن اختراقها او شف حجبها وعنوان هذه الرواية (محاولة لوصف مالا يمكن فهمه او اختراقه) وتحاول هذه الرواية ان تكشف عن ان الحياة المعاصرة في النرويج حياة لايمكن التغلغل حقا الى اغوارها وفهمها كلية . انها حياة يستحيل التسلل اليها او كشف الحجب عن اعماقها الحقيقية . وقد قلت في هذه الرواية اننى عشت التغلغل في اغوارها . وعندما عدت من جديد الى بلدي وجدت ان اسلوب الحياة النرويجية ـ بالنسبة لي كنرويجي ـ اسلوب مغلق ولا يمكن سبر اغواره حقيقة . ان صدمة المجتمع المكسيكي المفتوح جعلتني اتحقق من ان المجتمع النرويجي مغلق على ذاته الى اقصى حد . سواء اعاش النرويجي في شقق صغيرة او في بيوت متوحدة . معزولة . كل اسرة جزيرة معزولة لقد بدات اسال نفسي حقا : اهذه هذه الحياة ؟ اهذه الحياة باداة التعريف ؟ اهكذا يعيش الناس في بلد غني الى حدّما ؟ صحيح ان هذه الاسئلة لا توجد على سطح الرواية . ولكن المعالجة الروائية ذاتها تهدف الى طرح هذا التساؤل الجوهري والى دفع القارىء الى اعادة التفكير في اساسيات هذه الحياة . ان هذا هو المنظور . هو المدخل نفسه .

وتنهض هذه الرواية على اسلوب التغريب . واستعمال اسلوب الرواية داخل الرواية . حيث نجد ان الروائي نفسه هو احدى شخصيات هذا العمل ، وان صديقه ـ وهو بطل الرواية الرئيس ـ موظف من كبار العاملين في الدولة وعضو في حزب الديموقراطيين الاجتماعيين . ويجيء هذا الموظف الكبير هو وزوجته للاقامة في هذا الحيّ الجديد ـ في النرويج الجديد . وتصف الرواية ميلودراما الاحداث بين هذه الأسرة وبين شخصيات الحيّ الاخرى ـ وكلها من شخصيات الطبقة الوسطى «المحترمة» . وتقدم من خلالها احد مستويات المعنى فيها .

وتنطوي الرواية على تعليق الروائي ـ الراوي على مايدور في الرواية من احداث وذلك في داخل الرواية نفسها . إذ تعمد هذه الرواية الى استخدام اسلوب القصّ نفسه لالسرد الاحداث وحدها ، وإنما للنظر اليها من خارجها والتعليق على جزئياتها وانتقادها وتوصيفها توصيفا روائياً داخل العمل نفسها باعتبارها ميلودراما لايمكن تقبلها على علاتها ، برغم انها تبدو وكانها هي الحياة العادية المالوفة في هذا الحيّ المحترم . وبهذه الطريقة الميلودرامية وحدها استطيع وصف شعبي بطريقة واضحة .ومن خلال الجدل بين الداخل والخارج يمكنني التغلغل الى هذا الذي لايمكن سبر اغواره.. إلى سر هذه الحياة المعزولة .

● وماذا كان راى سكان هذا الحيّ الذي صورته .. هل تعرفوا على انفسهم في روايتك ؟

لقد تعرفوا على انفسهم إلى حد افكارهم المطلق لصورتهم . انهم غاضبون عليّ اشد الغضب . انهم يكتبون في الصحف انهم سعداء في حيهم الجديد ، وفي علبهم السكنية المعزولة . ويقولون انني عرضت صورة غير حقيقية ، بل وخاطئة لهم . ان هذا هو الخوف من صدمة التعرية ، ولمّ اطراف الثياب التي نزعتها عنهم . انهم يثبتون بثورتهم تلك نقطة الرواية الاساسية وهي ان هناك خوفاً من سبر الاغوار ورغبة في التغطية على هذه الحالة وخشية من طرح اية تساؤلات جذرية عن معنى الحياة التي تمضي بالكثيرين في عزلة خانقة . وقد قامت بعض الصحف باجراء عدة استطلاعات صحفية بين سكان هذا الحيّ قالوا فيها انهم يريدون هذه العودة الى الطبيعة ، لان الطبيعة مهمة جداً بالنسبة للنرويجيين ، وإنهم لايعرفون شيئا عن هذه الصورة التي رسمتها لهم لانها صورة غير حقيقية . ولكنهم يبرهنون بذلك ـ لو كانوا يفقهون ـ على ماتريد الرواية إثباته . وهو ان قوقعة الطبيعة ، او بالتحديد استخدام الطبيعة كجزيرة تعمل على الحيلولة بين الانسان والآخر ، وعلى تقطيع اواصر العلاقات الانسانية . فانا لست ضد الاحتفاء بالطبيعة والابتعاد عن ضجيج السيارات ولكني ضد طرح الطبيعة كنقيض للانسان . ضد استخدامها لاستبعاد الانسان من حياة بقية البشر وتاكيد حصار الانغلاق على الذات والعزلة حتى لو كان هذا ، وسط اجمل بقعة طبيعية . ويبدو ان تسمية هذا الحيّ بالذات في الرواية ، ووصفه بصورة دقيقة قد اعمت الكثرين عن ادراك ان هذه الحالة الوجودية هي حالة النرويج نفسها ، وليست فقط حالة هذه المجموعة الصغيرة من العمارات هي حالة النرويج نفسها ، وليست فقط حالة هذه المجموعة الصغيرة من العمارات السكنية .

● لكن ماهو الشيء الذي اثار غضب هؤلاء السكان اكثر من غيره ، اهي حالة العزلة ؟ ام ماذا ؟

لم يعجبهم انني وصفت حياتهم وطريقة معيشتهم اليومية بانها حالة لايمكن سبر اغوارها . إذ يقولون ان حياتهم عادية وبسيطة للغاية . وإنهم يعيشون مثل حياة طبيعية مالوفة . ولكنهم لايدرون انني انا نفسي لا اعيش حياة طبيعية . وان حياتي ايضا لايمكن سبر اغوارها كلية . وان محاولتي لسبر اغوارها مالا يمكن فهمه هي في بعد من ابعادها محاولة لاستكناه اسرار الذات وللتعرف على حقيقة الانسان .

♦ محمد رضا مبارك

نظرة مقارنة في الأنجاز اللساني العربي

اذا كان للدراسات اللغوية الحديثة من فضل على الجهد اللساني العربي، فهو كشفها قيمة واهمية هذا الجهد، خاصةً في الحقل الصوتي والدلالي، هذا الكشف وان جاء متاخراً، وبعد صراع طويل بين الحداثيين ومعارضيهم الا ان الثابت في الدراسات الحديثه منذ انبثاقها على يد «دوسوسير»، انها وطدت العلائق بين قطبين اساسيين الاول التراث اللساني العربي من حيث تشكلهُ داخل البنية العميقة للغة العربية وبين إنجاز اللغويين الهائل في مطلع هذا القرن، الذي كان نتيجة مستساغة للمنهج العلمي الذي شمل العلوم الصرفة والعلوم الانسانية كلها.. ظهرت الدراسات اللسنية في فرنسا في اوج التطور العلمي وانتقلت الى اوربا وامريكا عن طريق جومسكي وجان بياجيه وآخرين.

لقد دخل منطق العصر العلمي اللغة متاخراً، بعد ان عانت لغة الشعر واللغة عامه من محاولات النبذ والالغاء على اعتبار ان هذه اللغات لاتتجاوب مع منطق العصر العلمي، وانتشرت ملاحظات الازدراء للغة اليونانية والايطالية وبعض اللغات الاخر في اوربا قبل ان يتنبه عالم الاجتماع الشهير والفيلسوف الايطالي «فيكو» الى اهمية الفيولوجيا، ووجه الانظار عند ذاك الى دراسة اللغة دراسة جديدة، ووجه الانظار عند ذاك الى دراسة اللغة دراسة جديدة، وهاجم مزدري اللغات القديمة ووقف بكل قوة وراء هذه اللغات، وبدد اوهام الكثيرين حول علاقة اللغة بالعلم، كان ذلك في القرن الثامن عشر. ولم تكتفِ القوانين الجديدة بتغيير علم الرياضة او الفيزياء بل وجدت ان هناك قوة جذب بينها وبين اللغة ايضاً هذا الوعاء الذي بدونه يفسد كل انجاز، فاللغة هي الوسيلة التي بواسطتها نحدث التغيير.

وغني عن القول ان الجرجاني وابنُ جني والقرطاجني وابا سعيد السيرافي، عاشوا عصر تفتح العقل العربي او جنوا ثماره عن قرب ومعايشة مثلما حصل للخليل بن احمد الفراهيدي الذي عاش في القرن الثاني الهجري وسبق الجميع زمناً ومعايشة، ومنهم من شاهد ملامحه عن قرب او عايشوا عصوراً ملاصقة لعصر التفتح. خاصة ان ابتكار الجرجاني مثلاً في نظرية النظم كان ابتكاراً عربياً خالصاً ، على الرغم من شيوع التاثيرات بالاساليب اليونانية في علم المنطق والجدل.

واول مايتبادر الى الذهن في المقترب العربي من اللسانيات هو استخدام العرب للمنهج الوصفي في دراسة النحو، قبل ان يصبح المعيار هو السائد في القرون المتاخرة. والمنهج الوصفي هو الذي سارت عليه الدراسات اللغوية الحديثة منذ «دوسوسير» الذي يعد رائد المدرسة اللغوية الحديثة حيث تاثر به معظم المعاصرين في استخدامهم لهذا المنهج «Descriptive stvuct-ture appvoach» ، ومنهم نوام جومسكي، حيث شكل المنهج الوصفي اساس كتابه الذي صدر عام ١٩٥٧ والمعروف بـ«syntactic structures» .

لعل بعض اللغوين من معاصرينا يقولون بتقارب بسيط هو اشبه بتوارد الخواطر بين الجرجاني واللسانية الحديثة ولكن الامر ابعد غوراً مما يتصور.. ذلك ان وحدة او تقارب المنهج دليل اولي على العلاقة القوية، على الرغم من اختلاف العصور زماناً ومكاناً. خاصة ان اوربا - خلاف ما وجدناه لدى العرب - لم تعتنِ بلغتها في العصور القديمة عدا اليونان عناية العرب بلغتهم، بل ان لغتها في تغير مستمر، ويكمن في هذا اسلس الخلاف بين النظرة السوسيرية للغة المحكية او اللغة كما هي وبين تاريخ اللغة.

وما يؤخذ على اللغة الانكليزية لايطابقه ما في اللغة العربية، يدلنا على ذلك ان لغة شكسبير، وهو الاقرب زمناً الى قرائه المعاصرين من طرفة بن العبد بالنسبة للقراء العرب، تعُد لغة عصية على القارىء الانكليزي نفسه على الرغم من ان عصر شكسبير لم يكن بعيداً عن القرن العشرين اذا ماقورن بشعر المعلقات مثلاً او الشعر الاموي والعباسي. وقد اضطر ناشرو آثاره الى تبسيط بعض جمله وعباراته بل وتغيير بعضها كي يفهمها القارىء الجديد.

هذا الخلاف الجوهري في اللغات يتعلق اساساً بتاريخ اللغة فليست اللغة المحكية بالضرورة مخالفة للغة التاريخية وهو مالم يلتفت اليه دوسوسير مما جعل نظريته محل خلاف واجتهاد، ولعل جومسكي يعد واحداً من الذين نقضوا بعض مسلمات المنهج السوسيري بغض النظر عن تاثره البالغ به علماً ان اساس خلافه لم يكن تاريخ اللغة كما هو معروف.

قال الجرجاني في كتابه «دلائل الاعجاز» «ان نظم الحروف هو تواليها في النطق فقط، وليس نظمها بمقتضى عن معنى، ولا الناظم لها بمقتضى في ذلك رسماً من العقل اقتضى ان يتحرى نظمه لها ما تحراه، فلو ان واضح اللغة كان قد قال ربض مكان ضرب لما كان في ذلك ما يؤدي الى فساد، ومبرر هذا التتابع بين هذه الرموز في الكلمة الواحدة هو مقتضى جهاز النطق.. هو العجز عن ان ينطق بالحروف او ان تدخل بجملتها في النطق دفعة واحدة.

هذا رأي متقدم للجرجاني، فليس هناك رسم من العقل جعل توالي الحروف بهذا الشكل، هنا اذن علاقة اعتباطية بين الحروف. هذه العلاقة انتبه اليها وا ضع علم الصوت العربي فلو قلنا ربض مكان ضرب لوصلت الينا هكذا ولم نلاحظ ايما تغيير، وبهذا فان رسم الحروف لم يكن صادراً عن معنى وهذا ينطق في الحال على الكلمة التي هي مجموعة حروف وتكون العلاقة حسب المنطق اللساني الحديث اعتباطية بين ربض وضرب، وهو ما عناه الجرجاني اما دوسوسير فهو يرى ان اللغة ظاهرة اجتماعية مكونة من مجموعة من الرموز الصوتية او الحروف المكتوبة التي لامعنى لها قبل تالفها وانتظامها في مبانٍ صرفية، ويتم ترتيب هذه الرموز او الحروف في مبانيها بطريقة عشوائية في بداية امرها ثم تكتسب. معنى تشير اليه فيصبح ارتباطها به ارتباطاً اصطلاحياً. اتفاقياً ثابتاً في التداول بين افراد اللغة الواحدة، ولكن هذه المباني تكتسب ابعاداً اخر في التركيب الجملي والسياق الذي ترد فيه.

وتحويليه جومسكي «tvansfo ma nation» تلقي ظلالاً واضحة على ما قلناه في السابق، فالمعروف ان جومسكي تاثر كثيراً بدوسوسير خاصة في وصفه اللغة، حين قال « ان اللغة ظاهرة اجتماعية ذات شقين، لغة وكلام»، ولكن ميزة جومسكي في ادائه التحويلي المهم هو هذا التحويل الذي يسمح بتحريك المباني الصرفية في الحدود التي تسمح بها قوانين اللغة وقد اصبحت هذه النظرة التحويليه التقصديه Trnsforama—tial mafinal ruls ، من اهم الاسس في نظرته الجديدة لعلم اللغة.. ونقطة الانطلاق عند جومسكي هي الجملة، وهي نقطة الانطلاق في التحليل اللغوي خلافاً للسابقين عليه، حيث كان جل تركيزهم على الاصوات وعلى تحليلها، ذلك لان جومسكي وجد ان كل لغةٍ تبنى على عددٍ محدود من الاصوات اللغوية «مورفيمات» في حين ان عدد الجمل الناتجة عن انتظام هذه المباني الصرفية لاسبيل الى حصره. ومن جهة ثانية فان الجملة هي الصيغة الظاهرة المستعملة في الاشارة الى المعنى، وهي الميدان الذي يهتم به الباحث اللغوي لاستنباط القواعد التي تساعد الناطق بلغةٍ ما على توليد التراكيب السليمة، واطراح غير السليمة وبعبارة اخرى، انه يرى ان الجملة وهي ميدان الدراسة اللغوية لاستنباط القواعد النحوية هي ايضاً مكونة وفقاً لقواعد وقوانين لغوية نحوية ترتقيها تلك اللغة، فتندرج في باب من ابواب نحوها لتفيد معنى قد تتحول عنه الى معانٍ اخر، وفقاً لمجموعة من القواعد النحوية ايضاً.«Tronsformatial ruls»، اما الجرجاني فيقول «وذلك ان تجيء الى اسمين يحتمل كل واحد منهما ان يكون مبتدأ ويكون الاخر خبراً له، فتقدم تارة هذا على ذاك واخرى ذاك على هذا فانت في هذا لم تقدم وعلى ان يكون متروكاً على حكمه الذي كان عليه مع التاخير.. بل على تخرجه من كونه.. الى كونه..»، وهكذا فالجرجاني عني بالجملة ايضاً التي تتكون في العربية من المبتدا والخبر او من الفعل الاسنادي المسند والمسند إليه. والاخراج من الكون الى الكون فيه الكثير من معنى التحويل في المعاني وهكذا تخضع المعنى للجملة.

قال ابو سعيد السيرافي، ان معاني النحو منقسمة بين حركات اللفظ وسكناته وبين وضع الحروف في مواضعها المقتضية لها وبين تاليف الكلام بالتقديم والتاخير.. وتوخي الصواب في ذلك وتجنب الخطا وان زاغ شيء عن النعت فانه لايخلو ان يكون سائغاً بالاستعمال النادر والتاويل البعيد او مردوداً لخروجه من عادة القوم الجارية على فطرتهم. وان مواقع الكلمات واستعمالها في الجملة يكون وفقاً لترتيب المعاني في النفس، اما الجرجاني فيقول «لايتصور ان تعرف للفظ موضعاً من غير ان تعرف معناه ولا ان تتوخى في الالفاظ من حيث هي الفاظ ترتيباً ونظماً، وانك تتوخى الترتيب في المعاني، وتعمل الفكر هناك فاذا تم ذلك اتبعتها الالفاظ وقفوت بها آثارها، وانك اذا فرغت من ترتيب المعاني في نفسك لم تحتج الى ان تستانف فكراً في ترتيب الالفاظ بل تجدها تتوثب لك بحكم انها خدم للمعاني وتابعة لها ولاحقة بها، وان العلم بمواقع المعاني في النفس، علم بمواقع الالفاظ الداله عليها في النطق فان جوهر الكلام هو ذلك الكلام النفسي واما الكلام اللفظي فهو ظل لهذا الكلام النفسي، مضبوطاً بقواعد وقوانين اللغة.

إن توخي انطباق آراء عبد القاهر الجرجاني وابي سعيد السيرافي على علم اللغة الحديث او الاصح على اللسانيات الحديثة، بحاجة الى توضيحات بيانية، ولكن من الامور المدهشة في النظرية اللسنية العربية القول ان البنية التحتية «العميقة» غير كافية وحدها لكي يستقيم القول ولابد لذلك من البنية السطحية وميزة نظرية الجرجاني هي في التعليق وهو مصطلح موازٍ لمصطلح اخر يستخدمه الجرجاني كثيراً وهو النظم، والنظم ليس سوى تعليق الكلم بعضها ببعض وجعل بعضها بسبب من بعض ويبني بعضها على بعض ويجعل هذا بسبب من ذاك.

ولو تحرينا العلاقة بين التعليق (او لنسمه النظم) وبين الكلام النفسي لوجدناها قوية، فالعلاقة هذه المرة لم تكن اعتباطية ولا هي عفوية كما الحال في الحروف كما قدمنا، بل العلاقة نفسية معنوية من خلال ارتباطها بالذهن، ولكن هذه المرحلة تعد متاخرة عن الاولى ان صح استعمال كلمة المراحل هنا، ذلك لان اللغة تطورية لابمراحل انما بتراكيب واستخدامات.

فعلم النفس اللغوي واللسنيات النفسية مصطلح حديث لم يظهر الا في سنة ١٩٥٤ وهذا الفن الجديد في المعرفة الانسانية يدرس كيف تطفو مقاصد المتكلم ونواياه على سطح الخطاب في شكل اشارات لسانية تنصهر في اللغة التي تتواضع على انماطها وسنن تآلفها، مجموعة بشرية معينة يحولها الرابط اللغوي الى مجموعة ثقافية، ومع ان البعض يترجم هذا العلم بعلم النفس اللغوي او علم اللغسي الا ان الفهم الدلالي يكاد يكون واحداً.

ان ملامح واضحة من علاقة علم النفس باللغة قد وجدت عند العرب في القرن الخامس الهجري، هذه الملامح وان كانت مختلفة عن انجازات العصر الحديث الا انها كانت متقدمة عقلياً واجتهادياً.

حسبنا ان يكون توجه العرب القدماء وتقدمهم في البحث اللساني دافعاً نحو تعميق هذا البحث، وهذا العمق لاياتي الا من خلال الغوص في ابعاد ودلالات المنهج اللساني الحديث، وما اضافه الكثيرون الى منهج، دوسوسير لذلك فان رفض البنيوية او قبولها ليس الموضوع المهم في نظرنا، وكذلك موتها او استمرار حياتها او ترك الغرب لها.. المهم ماذا يمكن للبنيوية ان تفجر من امكانيات في اللسانيات العربية، خاصة بعد ان جنينا اولى فضائلها وهي التنبيه الى قيمة واهمية الدرس اللغوي العربي. ان البحث الادبي واللغوي الحديث بحث علمي ياخذ من الرياضة ومنطق العلوم الطبيعية بعض خواصه، وكم تتبعنا عالم الفيزياء باشلار وهو يقتضي اثر نصوص شعريه في جماليات المكان.. كذلك فان الفرق بين العدد «رياضه» والكلمة «لغة» يتلاشى في نظرية البنى مادام النظر منصباً على العلاقات وليس على العناصر المستقلة.

كما ان رفض دوسوسير لتاريخ اللغات او اغفاله، امر يجب النظرة اليه بكثير من التمعن، ذلك لان النظره السوسيرية يمكن تغييرها والاضافة عليها، الا يمكن الوصول الى بنيوية تعتني بالتاريخ عنايتها بالعلاقات هي مهمة الباحث العربي الذي يفحص ويتمعن ويبدع...

مراجع

١- البنيوية وعلم الاشارة.. تاليف ترنى هوكز - ترجمة مجيد الماشطة.

٢- مجلة الاقلام - البنية التجتية. د. خليل عمارة. عدد ٩ ١٩٨٣ ص ٨٨ .

٣- مجلة تراث الانسانية - العلم الجديد لفيكو. د. احمد حمدي محمود . المجلد الخاص . ص٥٤٤

التعصب العرقي وراء حقد: اياكو على عطيل

♦ ادمون لاسو

تعد مسرحية «عطيل» Othello واحدة من اهم واعمق المآسي التي كتبها الشاعر - المسرحي الانكليزي الكبير وليم شكسبير Wm. Shakespeare من حيث الحبكة والبناء الدرامي، ومن حيث الموضوع وطبيعته وقوة الاثارة فيه ومعالجته.

ونظراً لاهمية المسرحية تلك، من حيث الموضوع والفن، فقد نقلت الى العربية ترجمات خمس، مختلفة من حيث الدقة والمستوى والاسلوب. ومن بينها ترجمة الاستاذ جبرا ابراهيم جبرا، التي اعتمدنا عليها في هذه الدراسة القصيرة.[1]

يعرف (قاموس علم الاجتماع) «التعصب» (Prejudice) بصورة عامة، بانه: «موقف او اتجاه لايمكن تبريره في حدود الواقع والحقيقة. ذلك لان الجماعة المتعصبة تفتقر الى المعلومات التي تجعل نتائج موقفها واتجاهها لايتفق والموقف الفعلي او الخصائص الواقعية للجماعة التي تتعصب ضدها».[2]

يقول عطيل في الابيات الاخيرة من المسرحية: «هلا سالتم، شبيه الشيطان هذا (إياكو) لماذا اوقع الروح والجسد مني في حبائله هكذا ؟» (٥، ٢، ٣٠٢). وللاجابة على هذا السؤال المحير ليس لعطيل فحسب وانما للعديد من نقاد شكسبير، سنبني دراستنا هذه.

فهاهو ذا كولردج S.T. Coleridge الشاعر والناقد الانكليزي الكبير، في (بحثه) عن الدافع وراء حقد اياكو Iago يقول انه: «حقد بلا دافع» Motiveless Malignity.[3] وبرادلي A. C. Bradley بعد ان يستعرض جملة من آراء النقاد قبله ومن ضمنهم كولردج، يكتب في مطلع القرن العشرين مخالفاً: «ان تعطش اياكو الى ارضاء شعور القوة فيه هو اقوى القوى التي تدفعه الى الامام».[4]

وها هي الاستاذه الاكاديمية مكلوخلان Juliet Mclauchlan في «تساؤلها» عن سبب حصول ماساة عطيل «تجيب بنفسها، مقرة بانه: «ليس هناك جواب في النص لهذه المسالة».[5]

وقبل ان استرسل في البحث اود ان اتوقف قليلاً لاناقش فكرة كولردج عن الحقد «او الشرانية التي لادافع لها» حسب ترجمة جبرا ابراهيم جبرا لنفس العبارة في مقدمته لـ «عطيل»:

فابتداءً فانني لااظن امكانية تصور فعل - اي فعل - دون وجود سبب او دافع واضح او مستتر وراءه. وثانياً فان حقد ايكو على عطيل وبالتالي مكيدته ومؤامرته عليه تشغل لب المسرحية بل هي ثيمتها الاساسية. ولذا فان صيرورة الحبكة (Plot) وما يقتضيها من السببية (Causality) لاتحصل دون وجود سبب او اسباب واضحة وصريحة (او مبطنة) لكراهية ايكو ومكيدته تجاه عطيل. ولهذا نجد ايكو او لنقل شكسبير يخلق او يختلق اسباباً معينة واهية (كما سنرى) كدوافع واسباب لمواقفه (ايكو) السلبية التآمرية ضد عطيل. وذلك من اجل ان يبرر ويعلل مواقفه واجراءاته ويسوغها. اي ان توجد السببية وتتمكن المسرحية بذلك من نسج حبكتها على امتداد فصولها الخمسة ومشاهدها الخمسة عشر. وثالثاً لو كان موقف ايكو تجسيداً لحقد مطلق او شرانية محصنة لكان اولى بفرويد وسواه من علماء التحليل النفسي ان يولدوا مصطلح الايكوية (Iagoism) كاصطلاح يقوم مقام الحقد الخالص المحض الذي لامبرر له او سبب دونه او دافع وراءه. خاصة وان معظم رموز واصطلاحات علم النفس قد اشتقت من الادب والاسطورة كعقدة او ديب، او السادية، او النرجسية، وغيرها كثير. علماً بان كلمة (Iagoism) كتسمية مستخدمة عند بعض دارسي «اوثلو» ولكن باتجاه معين، وبمعنى خاص ومحدود (Specific). وهكذا فقد يكون سبب اطلاق تلك العبارة من كولردج هو تستره الواعي او غير الواعي على السبب الحقيقي (كما اراه) الا وهو التعصب العرقي من ايكو الغربي تجاه عطيل الشرقي. كما سياتي بيانه بعد قليل. خاصة وان كولردج كان يرفض فكرة (زنجية) عطيل، معللاً ذلك بانه: من (الوحشية والشواذ وعدم التوازن) ان تحب هذه الفتاة البندقية الجميلة (دزديمومة) زنجياً حقيقياً.[6] او قد يكون السبب وراء ذلك التفسير هو عدم توفيق كولردج في استيعاب كل شرانية اياكو كما نفهم من كلام مصطفى بدوي في كتابه عن (كولردج) عندما يقول: «نجد كولردج لايمانه بان الشر في نهاية الامر سر من الاسرار التي يعجز العقل الانساني عن تفسيره، حيث يعتقد ان شخصية اياكو في مسرحية «عطيل» من ابدع الشخصيات التي خلقها شكسبير، وذلك على الرغم من انه لم يتمكن من تفسير ما فيها من شر تفسيراً يقتنع به العقل».[7]

اذن نقول ابتداءً بان التعصب العرقي كان السبب الرئيسي وراء مكيدة اياكو تجاه عطيل المغربي، الذي يعمل قائداً عسكرياً لحساب دولة البندقية.

يطالعنا اياكو الذي يشغل وظيفة (حامل علم) عطيل، منذ الابيات الاولى من المسرحية بعدائه وكرهه الشديد لعطيل.

يقول لرودريكو Roderigo (لعبته ووسيلته في الانتقام): «احتقرني ان لم اكن اكرهه» (١، ١، ٨٠).

ويغمز اياكو من قناة عطيل على المغاربة كلهم حاملاً عليهم توازنهم الوجداني:

«هؤلاء المغاربة متقلبون في اهوائهم» (١، ٧، ٣٤٧).

ثم يقول: «انني اكره المغربي (عطيل). قضيتي عميقة في قلبي» (١، ٣، ٣٦٦). ويقول مرة اخرى وفي مناجاة مع النفس: «اني اكره المغربي» (١، ٣، ٣٨٤). ويصف اياكو عطيل «بالشيطان» (١، ١، ٩١) و (٢، ١، ٢٢٥) و «بالشيطان» ايضاً ولو من باب المدح (٣، ٤، ١٣٣). وذلك على الرغم من تخلي عطيل عن وثنيته الموروثة واعتناقه للمسيحية، عقيدة اياكو. وليس ادل على امتثال عطيل لدينه الجديد واقتدائه به من قوله، عندما يريد ايقاف قتال في ثكنة الحراسة كان كاسيو

Cassio، مـلازمه العسكـري، طرفـاً فيـه: «تـرفعـوا كالمسيحيين وتخلوا عن هذا الشجار البربري» (٢، ٣، ١٦٣).

وينعت اياكو عـطيل بـالحصان «البـربري» (١، ١، ١١١).

«وبالبربري الرحال» (١، ٣، ٣٥٦). رغم كونه نبيلاً ومن محتـد ملكي، (عـطيـل: «انني استمـد حيـاتي وكياني، من اسرة ملكية السدة» ـ ١، ٢، ٢١).

ويؤيد (دوق البندقية) اصـل عطيـل النبيل بـذكره «منزلته وقدره» (١، ٣، ٢٨٢). واياكـو نفسه يلقبـه «بالنبيل» (٣، ٣، ٣٧٣).

اعتقد ان هذه التصريحات وغيـرها ممـا سياتي ذكره كافية لالقاء ظلالها على نفسية اياكو الصغيرة وتعصبه العرقي تجـاه عطيـل المغربي ذي الطبـع النبيل والخلق الرفيع بشهادة اياكو نفسه: «والمغربي ـ مهما اكن لااتحمله ذو طبع نبيل، محب، وفي» (٢، ١، ٢٨٤).

ودون مبـرر او سبب معقول الا التعصب يجنـد اياكو حيله ودهائه للقضاء على عطيل من خلال الايقاع بينـه وبين زوجتـه البندقيـة الحسناء دزديمـونـة Desdemona. وذلك بتصويره لعطيل بان دزديمونـة على علاقـة مع كـاسيو، مـلازمه العسكـري. محاولاً ايهامنا ضمناً وعلناً بان تعيين عطيل لكاسيو ملازماً بمثابة النـائب له، دونه هـو ذي الخبرة الميـدانية الكبيرة على حد زعمه، كـان جزءاً رئيسيـاً من سبب حقده على عطيل. ذلك لان هـذا السبب لايستقيم مع حقائق الواقع ومجريات الاحداث.

فـابتداءاً نجـد عطيـل الخبير العسكـري المعتمد بدلالة امر (الدوق) بتعيينه في حملة قبرص وفي اول لقاء له به، وهو يمثل حكومة البندقية: (عطيل الباسل ! علينا في الحال ان نستخدمك ضد العدو العثماني، عدو الجميع» (١، ٣، ٤٨)، يعين كاسيـو ملازمـاً له ويبقى هو (إياكو) حاملاً للعلم فحسب. وثانيـاً فان مجلس الشيوخ في البندقية يعين كـاسيو فيمـا بعد خلفاً لعطيل في حكم قبرص بعد قرار استدعاء الاخير الى البندقية. وثـالثاً فـان دزديمونـة تشير بصـورة عرضية الى مشاطرة كاسيـو لمولاهـا المخاطر (٣، ٤، ٩٣). واخيراً وهذا هو الاهم فان اياكو بعد ان يثير شجـاراً بين كـاسيو ورودريكـو وتدخـل مونتـانـو Montano سلف عطيل على قبرص، ونجاح خطته على اثر ذلك في اقصاء كاسيو من منصبه (عطيل: «كاسيو، اني احبـك ولكن لن تكـون بعـد هـذه اللحـظة من ضباطي» ـ ٢، ٣، ٢٤٠) ، لا يجعله يقف عند حـده ويطور الموقف لصالحه، ويحصل على مكان يـدعيه ويتمناه، وهو مكان كاسيو: «كيف احصل على مكانه» (١، ٣، ٣٩١). بـل بالعكس نـراه يشرع منـذ هـذه اللحظة في تنفيذ مؤامرته الرئيسية بصـورة فعلية وعندما يحصل فعلاً على رتبة الملازم، (عطيـل: «انك الان ملازمي» ـ ٣، ٣، ٤٨٥)، وذلك بعد فصل كاسيو من منصبه، نراه لايبالي بالامر ولايقف عند حده بالمرة بل يتمادى في مؤامرته الى النهاية. بل ان إياكو وفوق كل ذلك يناقض نفسه عندمـا يمتدح كـاسيو لغـاية ميكافيلية: «انه (كاسيو) جندي يستحق الوقوف الى جانب قيصر لاصدار الاوامر» (٢، ٣، ١١٥). ويناقض نفسه مرة اخرى عندما يقول لعطيل، في سياق عرضي، مشيداً بكفاءة كاسيو بعـد طرده من منصبه: «لانـه (كاسيو) يملاه (منصبه) ولاريب بمقدرة كبيرة» (٣، ٣، ٢٥١). وفي سياق لاحق وقبل ان يصير اياكو ملازماً نرى ان وظيفته الحالية لاتمنحه ولاتعني له شيئاً فيقول لعطيل تخلصاً من قبضته وهو ماسك بخناقه، طالباً منه دليلاً مرئياً على خيانة زوجته، «اطردني من وظيفتي» (٣،٣، ٣٨١). بل ان اياكو لايتردد في مخاطبة كاسيو (بالملازم) حتى بعد طرده وتعيينه هو مكانه (١٠٤،١،٤). كل ذلك في سبيل هدفه الابعد.

ويبدو ان سبب كره اياكو لكاسيو هو الاخر، ليس مايدعيه اعلاه كما اتضح الان، من انه اكفا منـه في شغـل منصب الملازم ويـطمح فيـه عن حق. وليس مايدعيه في (٢،١، ٣٠٢) من ان كاسيو قد يكـون على علاقة مع زوجته اميليا Emilia. لانه ليس في المسرحية مايثبته. وانما هو شعوره بمركب النقص تجاهه: «في حياته (حيـاة كاسيـو) جمالاً يـومياً يجعلني ابـدو دميماً» (٥،١، ١٩). خاصة وان هذا التصريح يـاتي متاخراً (كفكرة لاحقة) وفي مناجاة ذاتيـة مع النفس (Soliloquy).

ونظرا لان الطبيعة البشرية مفطورة على ايجـاد اسباب ومبررات لكل موقف تتخذه من سلب وايجاب، فان اياكو يرهق نفسه في نبش اسباب «كرهه» لعطيل علاوة على ماذكرنا اعلاه. وذلك بان يحاول ان يقنع نفسه (ابتذالاً) قبل ان يقنعنا بان عطيل على عـلاقة جسدية مع زوجته اميليا: «لقد دار بين الناس انـه (عـطيل) بـين شراشفي ادى مهمتي» (١، ٣، ٣٨٥). اقول يرهق نفسه رغم قول اميليا فيما بعد موجهـة كلامها لاياكو اثر اعتراضه على مهـاجمتها (الانـذال المنحطين) في معرض دفاعها عن سيدتها دزديمونة ضد اتهامات عطيل لها بالخيانة الزوجيـة ونعته ايـاها «بالعاهرة» بفضل دسيسة اياكو بالطبع: «عار عليهم جميعاً ! لابد ان رجلاً من هذا القبيل هو الذي قلب لك دماغك وجعلك تشك في مع المغربي» (٤، ٢، ١٤٨). ذلك ان ايـاكو يـواصـل في السيـاق ذاتـه: «لست ادري اصحيـح هـذا، ولكنني لمجـرد الريبـة في امـر مثله سلتصرف كانني موقن به» (١،٣، ٣٨٦). علاوة عـلى ذلك فـان اياكـو لايتـوانى عن نعت زوجتـه اميليـا «بـالعاهـرة» (٥، ٢، ٢٣٠)، وذلك عنـدمـا تفضحـه وتكشف عن مؤامرته الخسيسة.

يعتقد بعض ألنقاد بان اياكو كان يحب دزديمونة (مـواطنته) حبـاً خفياً ولهـذا تحامـل عـلى زوجهـا المغـربي.[8] ولكن الحقيقة هي عـلى العكس تمـامـاً. وليس ادل على ذلك من قول اياكو: «والان فـانـي انا ايضاً احبها (دزديمونة). لا لشهوة مني مطلقة ولكن لبعض من سبب يحدوني الى تغذية انتقامي، لانني اشتبه في ان المغربي الفحل قد قفز الى مقعدي» (٢، ١، ٢٨٦). اذن فان حب اياكو لدزديمونة ـ اذا كان هناك حب ـ هو نتيجة وليس سبباً، وانه جاء لاحقاً لعزمه على (الانتقام) من عطيل وتحـطيمه، وانـه الان انما يحبها تشفيا من عطيل، كي يعادله «زوجة بـزوجة» عـلى حد قـوله. اضافـة الى ذلك لو كان ايـاكو يحب دزديمونة فعلاً (وايجابيـاً) لما تـآمر عـلى سعادتهـا ومصيرها، وسلواها مع عطيـل في محاولتـه تحطيم الايقـاع المتناغم المشكـل من التقائهمـا وزواجهمـا: «انكما الآن متناغمان ! غير اني سارضي مفاتيح هذه الموسيقى» (٢، ١، ٢٠٠). ولما سعى لاحقاً الى مقتلها وعلى يد عطيل نفسه. ويفسر البعض الاخر ذلك بانه نوع من السادية من اياكو تجاهها.[9]

ولكن السبب الذي اراه وراء سعي اياكو الى مقتل دزديمـونـة: «اخنقهـا في فـراشهـا في الفـراش الذي نجسته» (٤، ١، ٢٣٠)، هو: انها تمثل لعطيل كل شئ. انما تعني له حريته اكثر: «انني لولا حبي دزديمونة الكـريمة لمـا اقحمت حـريتي الطليقـة داخـل طوق وحدود، ولو اعطيت ثروات البحر كلها» (١، ٢، ٢٥). انها بالنسبة له حياته ومنتهى سعادته حتى انه، بعد

ان يلتقيها في قبرص بعد رحلة البحر العاصفة، يتمنى الموت من فرط سعادته: «لو كان لي ان اموت الان، لكان لي الان اسعد الموت» (٢، ١، ١٨٩).

وفي دزديمونة يستعيد عطيل توازنه النفسي والذهني ويعود الانسجام الى حياته الداخلية والخارجية: «يوم لا احبك سيكون الكون قد عاد للفوضى من جديد» (٣، ٣، ٩٢).

ودزديمونة تمثل له ايضاً بهجة حياته العسكرية حيث يصفها في (٢، ١، ١٨٢) «بمحاربتي الجميلة».

وباختصار فان دزديمونة هي بمثابة «قائدة قائدنا العظيم، كما يقول كاسيو مادحاً بشئ في المبالغة، في (٢، ١، ٧٤).

واياكو الداهية واعٍ لكل ذلك. فانه، كما يقول عطيل من جانبه غافل، «يعرف الطبائع كلها، وقد تمرس ذهنه بضروب التعامل الانساني» (٣، ٣، ٢٦٣).

اضافة الى كل ماتقدم فان عطيل قائد ميداني عظيم ومقدر في البندقية وله وزنه العسكري الكبير، بشهادة اياكو نفسه: «وليس لديهم (حكومة البندقية) انقاذاً لارواحهم رجل اخر له قامته لقيادة مهمتم» (١، ١، ١٥٢). (ولهذا الاعتبار) فان اياكو لايقدر ان يمس عطيل باذى لكونه مامور تحت امرته. ولذا فهو مضطر صاغراً ومختاراً في نفس الوقت، في رفع لواء الولاء لعطيل: «رغم اني اكرهه (عطيل) كما اكره آلام الجحيم، لابد لي، لضرورة عيشي الراهن، ان ارفع علماً للحب واشارة له» (١، ١، ١٥٤). واياكو انما يتبع عطيل (مختاراً) فلكي يحقق فيه غايته: «انما اتبعه لكي احقق فيه غايتي» (١، ١، ٤٢). وما غايته (الاولية) سوى اثارة الغيرة الجنسية في نفس عطيل يصفها اياكو: «بانها الوحش الاخضر العينين الذي يهزأ من الطعام الذي يفترسه» (٣، ٣، ١٧٠). وهكذا اذن يعذبه ويركبه (قرون) الخيانة الزوجية. ثم يركبه على (المخلعة) باستدراك عطيل نفسه. وذلك بتآمره (اياكو) على (طمانينته وراحته حتى الجنون – ٢، ١، ٣٠٥)، وحرمانه من (السبات الهنئ – ٣، ٣، ٣٣٧). وبالتالي القضاء عليه بصيغة او باخرى وهذا ماحصل. فعطيل بعد ان يخنق دزديمونة يكتشف براءتها عن طريق اميليا، فيستل حسامه ويضع حداً لحياته بحد سيفه.

ان اياكو يستغل ثقة عطيل فيه بصورة خاصة في تنفيذ مخططه:

«انه (عطيل) يحسن الظن بي، مما يسهل غايتي فيه» (١، ٣، ٣٨٩). وقبله كان عطيل قد قال عنه: «حامل علمي، انه رجل شريف وامين» (١، ٣، ٢٨٥). كما انه يستغل طيبة دزديمونة في الشروع بتنفيذ مؤامراته الفعلية: «ومن طيبتها ساحوك الشبكة التي ستصطادهم جميعاً» (٢، ٣، ٣٥٢).

ان مسالة التعصب العرقي واضحة في ثنايا المسرحية بتلميحات وتصريحات عديدة.

يخبرنا لويس عوض ان جيمس بولدوين (Baldwin) – الروائي الزنجي الامريكي – كان (في البداية) يبغض شكسبير بسبب هذه المسرحية التي كان يرى فيها «نموذجاً للفن العنصري والتحامل على السود».(١٠)

ويقول ايليا الحاوي: ان «اياكو يعمل.. عمل الضمير العام، ويفيد من رواسب التعصب العرقي والجنسي»(١١) ثم يرد واقع تعصب (اياكو) الى السليقة واللاوعي فيقول: «وحقده الجنسي العرقي على عطيل والج في باب الغريزة وليس في باب القيم».(١٢)

وهكذا نجد عناصر التعصب مبثوثة في معظم اقوال وتصرفات اياكو. فمن جهة تركيزه على لون عطيل الداكن – يقول لرودريكو: «سلط عليه من متغيرات الازعاج مايفقده بعض لونه» (١، ١، ٧٢). ثم ينعته بالكبش «الاسود الكبير» (١، ١، ٨٨). واياكو من بين المرات القلائل التي ينطق فيها باسم عطيل صريحاً، يقول لكاسيو: لنشرب «نخب صحة الاسود عطيل» (٢، ٣، ٢٨).

ومن جهة اخرى يستكثر من دزديمونة الجميلة، بالرغم من انه يتآمر على حياتها ومصيرها، ان تحب عطيل المغربي: «لابد ان تستبد له هي بالشباب .. لابد ان تستبد له، لابد» (١، ٣، ٣٥١). ولماذا هذه (اللابد المكعبة) ان تستبدل دزديمونة عطيل بآخر ؟ السبب ببساطة ووضوح هو لكون عطيل مغربي ليس الا . اي كونه مشرقياً من اصل عربي، ومن لون غير لون قومه (قوم اياكو) ومن لغة غير لغته (والتجانس في السن والعادات، وهذه كلها تعوز المغربي – ٢٨٨،١،٢).

وهذه القضية يجسدها برابانتيو Brabantio والد دزديمونة وعضو مجلس الشيوخ، بصورة اوضح عندما ياتي مستهدفاً الشر بعطيل بعد ان يحرضه اياكو عن طريق رودريكو، ويعلمه بهروب ابنته مع عطيل. فيقول مخاطباً عطيل بعنف:

«هل يعقل ان صبية مثلها (مثل دزديمونة) رقيقة، حسناء، سعيدة، تصد عن الزواج، متحاشية كل عزيز ثري مرسل الشعر من امتنا، ومن ثم تطلب ان تغدو اهزوءة الجميع، فتهرب من حماتها الى احضان مخلوق اسخم مثلك ؟» (١، ٢، ٦٨).

يقول اياكو مخاطباً عطيل بعد ان يبذر في فؤاده سموم الغيرة وبجراة: «اذا لم تحفل (دزديمونة) بالعديد من الخطاب من بلدها.. اذ تئوب الى حسن ادراكها، ربما راحت تقارنك باشكال قومها» (٣، ٣، ٢٣٣). فنرى عطيل يفقد احترامه لذاته ونشاهده يصرح بعد ان يقنعه اياكو الداهية بذلك، بانه قد يكون سبب خيانة دزديمونة له هو سحنته السوداء: «ربما لانني اسود.. فانصرفت عني» (٣، ٣، ١٦٧). وهكذا يدرك عطيل متوهماً وموهوماً تفاهة امجاده ومغامراته العسكرية التي من اجلها احبته دزيمونة: «لقد احبتني لما عرفت من مخاطر» (١، ٣، ١٦٧). وذلك بعد ان يجعله اياكو (ينفعل) بسمومه وتتمكن افكاره الخبيثة منه ويدعها تشتعل (كمناجم الكبريت) في دمه. فيجعل عطيل يقول متداعياً وبحسرة بالغة: «وداعاً الى الابد ايتها النفس الوداعة !.. وداعاً ايتها الطمانينة !.. وداعاً للراية الملكية.. ان مهنة عطيل قد انتهت !» (٣، ٣، ٣٥٤).

واياكو الشرير المتعالي يتفنن في تعذيب عطيل.. فيجعله يقع من طوله في غيبوبة اثر افترائه عليه من ان كاسيو قد اعترف له صراحة، بانه قد حظي بزوجته دزديمونة. فيهتف منتشياً: «استمر فعلاً يادوائي، استمر» (٤، ١، ٤٤).

وهكذا يتوصل اياكو تدريجياً الى ماكان يهدف اليه من كامل مؤامرته وهو سلب عطيل وعصره، ثم كسره وتحطيمه، والقضاء عليه. فبعد قتل دزديمونة، نسمع «ذو القلب العظيم» يصرح، قبل ان يضرب آخر فرشاة على لوحة حياته، ويموت على (قبلة دزديمونة): «هنا خاتمة مطافي، هنا نهاية مرماي» (٥، ٢، ٢٦٨).

ان تصريح اياكو لروديكو الذي اوردناه في المقدمة من ان كرهه لعطيل (قضية كامنة في اعماق قلبه) هو ذاته التعصب العرقي المنسجم مع تعريفنا اعلاه، الكامن في اعماق الضمير الاسود للانسان الغربي تجاه كل ماهو شرقي ومشرقي. وهو ذاته ما يتردد صداه لاحقاً في عبارة رديارد كبلنك Rudyard Kipling

الشهيرة (شاعر الامبراطورية): «الشرق شرق، والغرب غرب ـ ولن يلتقي الاثنان ابداً. ولكنهما سيلتقيان عندما تستبدل الاكوان اماكنها وترتيبها ! وتشرق الشمس يوما من الغرب ! »

الهوامش

١ ـ اعتمدنا على ترجمة جبرا ابراهيم جبرا لعطيل، الصادرة من وزارة الاعلام، الكويت، ١٩٧٨. وهذه الطبعة لاتختلف بشئ عن الطبعات الاخرى الصادرة من المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت (ط ١) ١٩٧٨، والطبعة الصادرة عن دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد ١٩٨٦.

٢ ! قاموس علم الاجتماع، محمد عاطف غيث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٩.

٣ ـ T. M. Raysor (ed.), Coleridge's Shakespeare Criticism, Cambridge, Mass., 1930, Vol. 1, P: 49.

٤ ـ أ. س. برادلي، التراجيديا الشكسبيرية، ترجمة حنا الياس، مراجعة د. سهير القلماوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة، القاهرة (بدون تاريخ) جـ ١، ص: ٢٨٥.

٥ ـ J. Mclauchlan, Shakespeare Othello, London, 1971, P: 21.

٦ ـ Vide, T. M. Raysor, OP. Cit., Vol. 1. P: 47

وانظر ايضاً برادلي، المصدر السابق، جـ١، ص: ٢٤٨. او برادلي (ت جبرا) المقدمة، عطيل، ص: ٢٥ ـ ٢٦.

٧ ـ مصطفى بدوي، كولردج، دار المعارف بمصر، ١٩٥٨، ص: ٧٨.

٨ ـ انظر حسن المحامي (المترجم)، المقدمة، عطيل، بيروت، ١٩٨٣، ص : ١٩.

٩ ـ المحامي، المصدر السابق، ص: ٢٠.

١٠ ـ لويس عوض، البحث عن شكسبير ، دار الهلال، القاهرة، ١٩٦٦، ص: ١٧٨ ـ ١٧٩.

١١ ـ ايليا الحاوي، شكسبير والمسرح الاليزابيثي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٠، جـ ١، ص: ٣٥٢.

١٢ ـ الحاوي، المصدر السابق، ص: ٣٥٣.

من يرث الفردوس ؟



● باسم عبدالحميد حمودي

قال الشيخ ابو مطيع أياس النادري وهو يروي لمزينة وسحبان (بطلا : من يرث الفردوس ؟) قصته مع «حصن المسهج» الذي اختاره مكانا لبناء مدينته الفاضلة بعيداً عن اناس الحضارة العامة ، بعيداً عن الخارج الذي فرض على الناس جميعاً .

« انا اول من وصل الى حصن المسهج منذ ثلاثين عاما . . لم تكن نريد ملكا ، بل اردنا موقعا صغيرا يكفي لآمالنا البسيطة» ص ٩١ .

« هنا اصبحنا ننظر الى الحاضر كأنه خالد ابداً ولا يفارقنا الامل بالمستقبل» ص ٩٩ .

« تحكمت المصادفة برقاب الناس على مر الزمان كما تحكمت بها تلك القوى التي تستغل طاقات البشر دون ان تمنحهم ما يجعل لحياتهم معنى» .

هذه مختارات من اقوال النادري أياس مؤسس فكرة (الاعتكاف) في (حصن المسهج) الذي دارت فيه اجزاء مهمة من احداث (من يرث الفردوس ؟) رواية لطفية الدليمي الاولى ، باعتباره المكان الذي تشكلت فيه (بنية) اليوتوبيا الجديدة التي يتمتع اهلها بالحرية والحب والعلم معاً ، بعيداً عن شرور الانسان الاخر ، ابن الحضارة الحالية الذي يصطرع مع غيره من اجل المغانم الوقتية السريعة .

الحصن هو الفردوس الارضي كما يقول عنه اياس ذاته الذي كان يتحدث وسط صراع دار بينه (وابنه مطيع وزمرته) من جهة وبين أهل حصن المسهج بقيادة وهب المليلي (رفيق دربه) وسحبان ومزينة وغيرهم من اهل الحصن عندما كان هؤلاء يمانعون بالسماح بدخول بضائع السوق الخارجية (الحضارة الخارجية ذاتها بقشورها الملونة) الى (المدينة الفاضلة الجديدة ـ حصن المسهج) حيث قال اياس ـ ص ١٧٧ ـ «يهمني رأي هؤلاء الذين سيرثون هذا الفردوس ؟» ، لكن هؤلاء الذين (ورثوا) الفردوس فعلا في حياة اياس النادري ما ورثوا شيئا سوى السراب ، فقد حطموا دعائم الحصن بالصراع بينهم ، فقد قتل مطيع النادري (ابن مؤسس الحصن) صديق والده وهب ثم تصارع ولدا اياس ، مطيع وشجاع ، وسقط مطيع (الذي كان يمارس دور الجلاد بشأن من يتحدون اوامره واوامر والده) بضربات سوط اخيه دون ان يستطيع طبيب الحصن له علاجا ، الامر الذي دعا الطبيب في ص ١٩٢ للقول :

« كيف هذا ؟ انها ضربات سوط طالما تحملنا اضعافها من مطيع فلم تصبنا بما اصابته ، كان كل يوم يجلدنا بالسياط ويتلذذ بعذابنا ونحن في صمت احتمالنا وجلدنا نقاوم الالم ونتوقف انهيارنا بقوة قلوبنا» .

فيجيبه ابو مطيع ذاته ولانه لا قلب له ، لم يكن يعرف حب الناس وها هو يموت وحيداً، ذلك انه كان رجلا اجوف بلا احساس سوى الشعور بالعظمة وبضرورة طاعة اهل الحصن له ، هؤلاء الناس الذين تركوا النظام الخارجي بحثا عن الحرية فوقعوا في قبضة الايدي الحريرية التي يملكها اياس الذي وضع قوانينه (العادلة) ومكن

ولده مطيع من التنفيذ بقبضته الحديدية المغطاة باكاذيب اليوتوبيا الجديدة ، فلما واجه مطيع اذى بدنياً من شقيقه شجاع لم يتحمل الضربات التي جاءت قاضية لا على بدنه فقط بل احلامه في النظام الذي اخترعه والده والقوة التي يمارسها هو فقط صريعا ويدفن شجاع اخاه مطيع كما دفن قابيل هابيل وسط وصية شعرية من والده ، فيما يرتفع في ارجاء الحصن وسط صمت الدهشة والخوف «صوت ام تنيم طفلها في ترنيمة حنان دافئة تطل ناشزة وسط سيل الدم الذي اغرق الحصن» ليعلق سحبان (زوج مزينة) قائلا : «هذا الصوت هو الحقيقة الوحيدة المضيئة وسط كابوس الدم والموت» ص ١٩٤ فالاطفال هم ورثة الفردوس القادم الذي سيضمونه هم فيما يتعالى صوت الام» رفيعا عذبا لكنه كان قادرا على الطواف مثل طير طليق سعيد» .

ويدفن اهل الحصن مطيعا ومعه وهب المليلي ، الجلاد والضحية معا ، الظلم وصوت اليوتوبيا الجديدة التي حاولت الحفاظ على قيمها فلم تنجح ، فقد قتل مطيع وهبا الذي تزعم معارضة فتح باب الحصن للمرتزقة واصحاب الصنائع واستغلال اهله في العرض التجاري الفولكلوري مثل الهنود الحمر وثار مع مزينة وسحبان الغفاري (بطلا الرواية) وغيرهما ضد تشويه صورة الحرية فانتخبه اهل الحصن بديلا لاياس وقتل بعد ذلك .

ها انا اضع جزءاً من احداث الرواية بدون ترتيبها الدرامي الذي رسمته الروائية ذلك اني اشعر ان هذه الصور الدرامية هي التي تشكل ـ مع قصة هرب مزينة وسحبان ـ الذرى الاساسية لهذا العمل الطيب الذي اختارت له الدليمي الاطار الذي يجمع بين الاسطورة والحقيقة على نحو لا يجمعك بالواقعية السحرية كما فعل ماركيز وعلى صورة تقترب من مقومات جان اخيرا بطل (الدوامة) لسارتر دون ان تكون هي ذاتها في المقدمات والنتائج فنحن امام عمل عراقي درامي اصيل .

لقد كانت الحرية (ولا تزال) عالم الكثيرين المبدعين وحلمهم فهم يمارسونها ويودون ان تكون نموذجا اجتماعيا يتجسد ويسعون الى تحقيقها ، وسعي الدليمي المشروع لتحقيق ذلك لم يبدأ عبر هذه الرواية فقط بل في مجاميعها القصصية السابقة بدءاً من (ممر الى احزان الرجال ١٩٦٩) حتى (عالم النساء الوحيدات ١٩٨٦) حيث ظلت نماذج من امثال بطلتها حياة (التي تدخل الرواية هنا بطلة لاسطورة حب كبيرة) تبحث عن الحرية وتحققها وتجسد معانيها .

واذا كان الشر الذرائعي الدوغماتي اليومي يتجسد في مستوفليس بشري يدعى عواد السليم تشكل مصالحه ورغباته وقوته مجسات واذرع اخطبوطية يتنشر على ارض مدرارة (مدينة مزينة) وغيرها من مدن الرواية ولا يملك الناس دفعا ، فان الخير ايضا يتجسد في مزينة ذاتها وفي حبيبها سحبان الغفاري وفي هاجر وحياة ونوفل النادري (والد مزينة) والخالة ملكية ومنى ووهب المليلي وكهلان واسيا وغيرهم .

ولم يقتصر نموذج الشر على عواد بل تعداه الى مطيع (ابن سيد الحصن الاول) ووائل (ابن زكريا) وزكريا الشاعر ذاته فكلهم حاول (هنا في الحصن) في نموذج المدينة الفاضلة ان يخرج عن صورة الحرية التي رسمها بشر الحصن لانفسهم وحاولوا ممارستها محققين (في ظنهم) فردوسهم الارضي البعيد عن متاعب الحياة الدنيا اليومية .

لقد هرب سحبان الغفاري بحبيبته مزينة النادري من مدينة مدرارة (مهاجرين) بحبهما من عدوان عواد السليم الى (حصن المسهج) ومارين بـ (ام دفار) المدينة الاثارية التي يسكن فيها حارسان حاول احدهما ارهابهما بطلقات بندقيته تمهيدا لاغتصاب مزينة لولا ان منعه الحارس الثاني ، واذ تتطهر مزينة بماء جدبول في واحة صحراوية وتظهر لها رؤيا عدوة وتجرح ، يكون سحبان ممارسا لدور العاشق والحامي والقادر على الوصول برحلة الهجرة من مدن الاثم الى نهايتها (السعيدة) في حصن المسهج حيث يوتوبيا اياس النادري وفردوسه الذي كونه امثال العاشقين ، من الناس الذين بحثوا عن الحرية ووجدوها في البعد الدنيا ودخول (جنته) التي سرعان ما سورها بالحرس واستخدم القوة لتحقيق قوانينه التي لم تأت منسجمة مع افكاره في الحرية بل مع رغباته ومصالحه ورغبات ومصالح ولده وجماعة له من الحصن وخارجه .

لقد اوجد اياس النادري في (فردوسه) السوط والسجن ايضا وسكت اهل الحصن على ظلمه حتى جاء سحبان وجاءت مزينة بالموسيقى (قمة التجريد في الحرية) ليعلماها للناس وليشفيا بها المرض وعندما بدأ اياس بممارسة النقلة الاجتماعية الثانية بفتح باب الحصن (علنا) لتجار المدن ولمرتزقتها عند ذلك بدأت ثورة وهب المليلي واهل الحصن ومعهما سحبان ومزينة وتمت تنحية اياس عن ادارة الحصن واستسلم للقرار وسط دهشته ورفض ولده مطيع الذي اصطدم باهل الحصن فتصدى له شقيقه شجاع واسقطه جريحا ميتا (بعد ضرب وهب وصرعه) لينتهي حلم المدينة الفاضلة ويقرر اياس الرحيل عن الحصن كما قرر ذلك سحبان ومزينة وهما يتذكران نصيحة وهب لهما عندما تداعت صورة الحصن ـ الحرية امامهما .

ان في رواية (من يرث الفردوس ؟) للطفية الدليمي الكثير من التفاصيل التي تستحق النقاش والتحليل ومنها اراء اياس النادري والتراجعية تدريجيا) ذاته ومصير عواد السليم الذي خان وطنه والقي القبض عليه ، وضعف والد مزينة وحياة مليكه ، وافكار هاجر ، وتحولات زكريا الشاعر من الخير الى الشر داخل الحصن ، واثار العلاج بالموسيقى ، وجغرافية الارض بين مداره ، والحصن واسطورة حياة ابنة ملك السهل ، وحوار وهب المليلي واياس النادري حول اسلوب ادارة الحصن واثار ام دفار ، والشخصيات الثانوية المتعددة التي صورتها الروائية لتدعيم افكارها في الحرية التي تنتهي صورتها اليوتوبية بمغادرة الحالمين بالحصن لعالمهم والعودة الى (الفردوس) الارضي الاخر ، الفردوس العام بكل خياراته ومسؤولياته دون ان يتمكنوا من تحقيق حلمهم حيث ورث فردوس الدليمي ذات الناس الذين حلموا بالحرية وهم يسعون (مضطرين) الى تحقيقها بين الاخرين بعد ان فشلوا في تحقيقها وسط عالمهم المبني من زجاج وصخر ، زجاج بالنتيجة وصخر ـ كما هو ظاهر وواقعي ـ في رواية حاولت ان تطرح حلم الانسان بالحرية ومسؤوليته تجاه حريته الذي فشل بعض الحالمين مثله من تحقيقها لانفسهم وللاخرين .

واذ يرتفع صوت ترنيمة الام داخل الحصن

خلال موت شجاع (رمز اخر للشر الذي انتهى مثلما انتهى عواد) تكون الروائية قد وضعت يدها على الاشارة الاخيرة المنبئة بالحياة الجديدة لوليد يهدهد وينمو وارثا هذا الفردوس الكبيرة ، امنا الارض التي لابد ان تتسع وتكون بديلا للنموذج الصغير الذي اختاره الحالمون في (حصن المسهج) مكان الفردوس ومركز يوتوبيا الدليمي الذي لم تتح له الفرصة لان يكون البديل او النموذج المنتقى الحافل بالنجاح ، وهي بذلك تكون قد نجحت في تحويل نهر الحقيقة الانسانية الى مجراه الاساسي والمشروع . . الى الحياة الانسانية العامة ذاتها .

هنا لابد من ملاحظات غير ختامية تتعلق بزمن الرواية وبعض رموزها فقد اوضحت الروائية في ص ٧٦ شيئا من زمن الرواية الحقيقي (المفترض) فمزينة تستذكر قصة الاميرة حياة الاسطورية التي روتها لها خالتها مليكه يوم كان عمرها تسع سنوات وكان ذلك عام ١٩٤٥ وذلك معناه انها دخلت الحصن مع سحبان عام ١٩٧٧ ، وذاك معناه ايضا ان اياس النادري قد هرب مع اهله وخلانه ومن آمن برسالته من الحضارة العامة الى حصن المسهج عام ١٩٤٧ بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية بعامين بعد محاولة عواد السليم تدمير حياته ايضا .

من جهة اخرى فان رموز الرواية في الاسماء والاماكن تعني الكثير فمزينة تعني اسم قبيلة عربية بعينها وام دفار ، المنطقة التي يعبر منها الحبيبان تعني الارض وهو رمز ذو دلالة توضح اتجاه الروائية في نقل الحبيبين من ارضنا الحالية الى ارض مغتربة ضاعت فيها احلامها بعد ذلك ، كما ان اسم سحبان يعني البلاغة ورمزها الحكمة فقد كان سحبان (البطل هنا) بليغا وحكيما في اتخاذ قرار العودة بقدر ما كان مطيع ممثلا لحقيقة اخرى تعاكس مدلول اسمه .

ان تلك الرحلة بين مدرارة مرورا بام دفار حتى الحصن المسهج تعني (هجرة) من نوع ما كما تعني العودة هجرة من الداخل الحالم الى الخارج المتشظي الحاد الذي ينبغي ان يواجه دون هرب منه .

اساتذتي ومقالات اخرى

♦ عبدالمطلب صالح

الكتاب الذي نعرض لأهم محتوياته هنا ، هو «اساتذتي ومقالات اخرى» تصدّر القسم الاول منه اربع مقالات عن اساتذة في اللغة والنحو والادب تتلمذ د. علي جواد الطاهر على ايديهم ، فكان وفاءً منه إزاءهم أن يفرد لكل منهم فصلاً في هذا الكتاب ، يسجل فيه مآثرهم على المعرفة ، وما أسدوه من فضل على الادب العربي واللغة العربية واول اولئك الاساتذة هو العلامة د. مصطفى جواد ، وكلمة الطاهر عن استاذه هذا ، هي مزيج من الألم والحزن ، والرثاء لهذا العلامة الجليل الذي لم يبخل بعلمه الغزير في لغة الضاد على أحد ، فان تلاميذه كثار على امتداد الاقطار العربية وليس في العراق فقط .

ان موقف د. الطاهر هنا موقف انساني وقضيته هي «قضية العواطف الكريمة ، قضية الحب . . . والاعتراف . . . والوفاء» .

« ان مصطفى جواد كنز - هل استثمرناه ؟ لا . ولو كان كنزاً في الارض ، كان الامل باجيال آتية أن تستثمره ، فترد بذلك الفائت ، وتعوض الخسارة . أما مصطفى جواد فليس كنزاً بهذا المعنى المادي ، وبهذا المفهوم الضيق . انه كنز ضاع دون ان يستثمر ، وتبدد قبل ان يستنفد . . .

لقد خلق مصطفى جواد الكثير الغزير ، في الصحف والمجلات والكتب . . . وفي هذا فوائد جمة تهدي الباحث العلمي ، وتنير التاريخ الحضاري ، وتوطد الشأن اللغوي»[1] اذ ما من أمة درجت في مضمار الحضارة والتقدم الا اعتنت بلغتها ، واهتمت بفروعها ، من نحو ، ومصطلحات وأساليب اعانتها على التعبير في مجالات الحياة كافة . . . لان اللغة عنوان شخصية الامة ، وهي ظاهرة اجتماعية تتأثر بنوازع



الحياة ، ولا تقف عند حدود معينة إذ تأخذ في عملية التطور الاجتماعي ما يساعدها لمواكبة العصر ، من دون ان تقطع جذورها التراثية خاصة تلك التي لها صلات بتراكيب الجمل وصياغة العبارات صياغة سليمة تدل على اصالتها وسلامة منهجها . وهذا هو احد المجالات التي فاق فيها الدكتور مصطفى جواد نظراءه في الميدان اللغوي والنحوي زائداً من اجتهاداته على علم من سبقوه من باحثين كثار .

أجل ، انه فقيد الوطنية والأدب ، وانه شرف أن نكون من تلاميذ البصير ، لقد اخذنا المعرفة الادبية من المناقشات الدقيقة التي كان يديرها - رحمه الله - بروح متواضعة ، وعلم واضح خلال السنة الثالثة والرابعة من دار المعلمين العالية . لم نجد فيه الا حبا للحقيقة العلمية ولو كانت ضد ما قاله في كتبه المطبوعة : «عصر القرآن» و «بحث الشعر الجاهلي» و «الادب العابسي» وان كنا قد اختلفنا معه في رأي أدرجه في تلك الكتب ، مسندين دعوانا بمصادر عربية قديمة موثوق بها - في اللغة والادب ، فلم نكن ندهش من رحابة صدره

حين كان يعترف بالخطأ أمام تلاميذه . انه السمو وبلوغ الذرى في الخلق الرفيع ، والمكانة السامية التي كنا نلمسها في اسلوبه التدريسي للوصول الى اقرار الصواب والحقيقة العلمية .

نعم «انه شرف ان تكون تلميذاً للدكتور البصير» «فليس سهلاً ان يكون الاستاذ شخصية ، له مكان باذخ في المجتمع ، وليس سهلاً ان يتهيأ استاذ يعد التعليم أشرف مهنة ، ويؤمن بالادب ايماناً مطلقاً ، وليس سهلاً ان تشع الوطنية من استاذ في حركاته وسكناته قاصداً وغير قاصد»[1]

هذا بعض الوفاء من الدكتور الطاهر لاستاذه واستاذنا الدكتور البصير الذي عرفناه من بعد . قبل أن نحظى بشرف استاذيته لنا ، لقد عرفناه في اثناء ما كنا نقرأ عن ثورة العشرين ونحن في الدراسة الاعدادية ، عرفنا ذلك الشيخ الجليل في قصائده اللاهبة وهو يصب حممها على المستعمرين ممجداً وطن الآباء والاجداد :

إن ضاق يا وطني عليّ فضاكا
فلتتسع بي للأمام خطاكا

ما الذي كان ينتظره الوطنيون من الطغاة ، سماسرة الاستعمار غير البغي والاضطهاد والتشريد ؟ ماذا كان يخاف الانكليز من رجل بصير ؟ عُدّته الكلمة ، وبنيته شرف الموقف ، لأنه ابن هذه الارض الطيبة التي ما نكرها[2] ولم يتجاهلها ، انها لبّه وضميره ، وشرف مسماه الذي اختطه بعمله وقلمه نحو الخلود .

ولا اجد خيراً مما اختتم به الدكتور الطاهر ذكرياته ، وتحيته لاستاذنا الدكتور البصير وهو يقول :

«فاستاذك في المصطلح هو الذي يعلمك العلم ، ولكنه فيما هو أحسن من المصطلح : الذي لا يعلمك العلم وحده فيبقى ـ حينئذ ـ ماثلاً في نفسك خلال تصرفك وخلال تعليمك . . . ومن ثم ينتقل خالداً في الاجيال قولا وعملا . . كتابا وخلقا . . وتزيده الايام نصاعة في الذكر ، ورسوخاً في الخلد ـ وهذا هو استاذي البصير . . واستاذك رضيت أم لم ترض ، مباشرة وغير مباشرة . . . وهنيئاً لك ـ ولنا بك ـ استاذنا في الخالدين»[4] .

والاستاذ طه الراوي يعرفه من درسوا على يديه ، ومن لم يدرسوا ، ومن لم يروه شخصياً ، فهو علم بارز من علماء العربية في العراق ، وان الطاهر يحتفي بذراه ، وهو سعيد أن يكون (طه الراوي) ، استاذاً له ، درّسه عام ١٩٤٢-١٩٤٣ في الصف الثاني لقسم اللغة العربية بدار المعلمين العالية ببغداد ، متذكراً صفاته الحميدة «ما تراه إلا تشعر بقرابة له بك ـ او لك به ـ وسمّها إلفة او وداداً او حباً مع الاحتفاظ الطبيعي بالفارق ـ او الفوارق ـ في كل شيء .

هكذا يجب ان يكون الاستاذ جليلاً وهو قريب منك ـ او أنك انت قريب منه ـ على بعده ـ مكان سامق ولكنه صديق . . وكأنك تعرفه منذ عهود كان ـ رحمه الله ـ متواضعاً ، يؤثر الطلبة دروسه لأنهم استفادوا منه العلم الغزير والافق الواسع في علوم اللغة العربية ، مما يزيده فضلاً على لغتنا التي نزهو بالناصع من تراثها العريق الذي طبقت شهرته ، المشرق والمغرب على السواء ، كان يدرّس «الكتاب القديم» نحوه ، وصرفه ولغته وادبه في امهات كتب التراث مثل : البيان والتبيين للجاحظ ، والكامل للمبرد ، والأمالي لأبي علي القالي ، وحماسة ابي تمام ، وتفسير الكشاف للزمخشري . هذه الكتب كانت موزعة على ثلاث سنوات ، «يلم طالب الادب باكثر من كتاب ، واكثر من منهج ، يقرأ في البيان والتبيين قدراً صالحاً تحت إشراف استاذه حتى اذا علم هذا القدر الصالح من فهم البيان والتبيين عرف بعد ذلك كيف يسير فيه منفرداً . . . ويقرأ في الكامل صفحات يدخل منها في نفسه علم جديد يأتلف مع سابقه فيزداد الماماً بمنهج التأليف الادبي ، ويستطيع ان يقرأ في الكامل منفرداً ويعرف كيف يقرأ . . ومثل ذلك شأن «الأمالي» .

و د. الطاهر معجب أيما اعجاب بالعلامة (طه الراوي) اذ تعلم منه كيف يقرأ الشعر ، وكيف يستفيد من كتب التراث حين يقف عندها (الراوي) وقفة ادبية مع شواهد من آيات القرآن وما يصله بها من الحديث ، فتجد القديم مشروحاً في ضوء الجديد ، واذا بمغاليق اللغة تكشف عن جوهرها على يد هذا العلامة الجليل .

لم اكن من جيل د. (الطاهر) حتى ارتوي من علم الاستاذ الراوي انما دخلت دار المعلمين العالية عام ١٩٤٨ ، أي بعد سنتين من رحيل هذا الرجل الكبير . لكنّا وان لم نتتلمذ على يديه مباشرة ، كنا قد درسنا كتابه القيم ، بالرغم من ايجازه ، : «علوم اللغة العربية» في الصف الثاني لقسم اللغة العربية بدار المعلمين العالية . وقرأنا كتابه المهم في احد اعداد سلسلة «اقرأ» التي كان يرأس تحريرها الاديب المصري (عادل الغضبان) ، ذاك الكتاب الذي يظل مرجعاً اساسياً لمن يريد أن يطلع على بغداد وندواتها الفكرية ومعالمها الحضارية إبان زيارة حكيم المعرّة لها ، أبي العلاء الذي لا تنسى الاجيال قصيدته اللامية في بغداد منها :

شربنا ماء دجلة خير ماءٍ
وزرنا أشرف الشجر النخيلا

والحديث يطول لو دققنا ازاء كل المقالات التي دبجتها يراعة الطاهر ، لكننا نشير الى ناقدين عربيين اولاهما الباحث اهتماماً خاصاً هما جديران به ، اولهما : رائد النقد الادبي في العصر الحديث واحد أساتذته الكبار ، ألا وهو الاستاذ (طه احمد ابراهيم) اذ خصه بمقالتين جديرتين بأن تدرسا بعناية ، والناقد الآخر هو الاستاذ مصطفى عبداللطيف السحرتي ، «الناقد المغموط» الذي لم ينتبه الى دراساته كثير من الباحثين ، اذ يمتلك موهبة ، وصبراً وجلداً على استكناه العناصر الفنية في الشعر المعاصر بمهارة وأستاذية .

الا اننا آثرنا ان نقف وقفة أطول عند مقالة د. الطاهر : «البنيوية أعلى مراحل السوء في ترف نظرية الفن للفن» ، المقالة التي عين فيها مواضع الصدأ والزيف في هذا المذهب الذي تراكض البعض من كتّابنا ليركعوا أمامه متجردين من الصفات الاصيلة التي تربط ادبنا العربي بالانسان ، والزمن ، والتاريخ ، والتطور ، معلنين «موت الانسان» بذريعة أن الادب يحيا بعناصره الداخلية ، اذ أن «الادب هو جسد لغوي أو مجموعة من الجمل ـ على حد تعبير ـ رولان بارت ـ وقد فند الدكتور (شكري عزيز الماضي) ادعاء البنيوية هذا مشيراً الى «ان كون اللغة مادة الادب لا يعني بحال ان الادب هو اللغة ، فالحجر مادة التمثال لكن التمثال ليس مجرد حجر ، ومن العبث ان نعرف التمثال بانه جسد حجري . . بذلك نقطع النص عن منتجه (الكاتب) ، وعن مقام الانتاج (المحيط لأنها كما تزعم البنيوية غير

قادرين على تحديد النص ومبدأ اللغة كنظام ، فالنص الادبي منقطع الجذور عن حركة الواقع الاجتماعي ، ومن ثم فان البنيوية تنظر اليه على انه ساكن غير متطور أي لا يتأثر ولا يؤثر ، ولذلك لا تعترف بتطور الاشكال الفنية ، ولا تحاول الاقتراب من هذه القضية بل انها تلغي تاريخية النص فيتساوى عندها «الف ليلة وليلة» مع روايات (الطاهر وطار) مع قصائد الشعر الجاهلي ، كل ذلك بدعوى توخي الدقة والموضوعية والعلمية في سبيل الحرص على أدبية الادب . . .»[5] .

ان البنيوية وهي تنكر حركة الواقع الاجتماعي تريد افراغ الادب من محتوياته ، من الايديولوجيا التي تهدف الى نقضها سعياً منها الى انتزاع الاسلحة الفكرية التي تتمسك بها الانسانية لمقارعة اشكال الاستعباد ، والاضطهاد والتسلط منذ ولادتها في نهاية القرن التاسع عشر ، وقد استخدمت الامبريالية قبل البنيوية نظريات اخرى لتوطيد استغلالها ، مثل نظرية «الفن للفن» في النصف الثاني من القرن التاسع عشر كرد فعل مناقض للحركات الثورية التي تميز بها ذلك القرن ، تلك الحركات التي أولدت المذاهب الطبيعية ، ومن قبلها الواقعية الانتقادية ، ثم في نهاية ذلك القرن الذي شهد بواكير مذهب الواقعية الاشتراكية على يد الكاتب الكبير (مكسيم غوركي) .

ولقد فطن د. الطاهر الى مخاطر البنيوية التي رأى فيها «لعبة تشغل الناس عن جِدّهم ، وتعبث بقيمهم . . انها حركة استعمارية ، هدفت الى زيادة خراب على خراب العالم الثالث ، وأي خراب أعلى واسمى وأرقى من ان يعيد اليك ما رفضته بالأمس باسم «الفن للفن» لانك تنظر فترى في بلادك وامتك الفوارق الطبقية والاستعمارية والاستغلال والجهل والفقر والمرض . . . ان الحركة في جملتها من حيث هي حركة وضجة ومعاصرة ، ومبدأ ومنهج . . تخدم الاستعمار خدمة جليلة إذ تصرف الاديب عن الفكر والاجتماع والنضال . . لأن معجمها يقوم ـ في كل ما يقول ـ على تفكيك لغة النص ، ولك ان تحصي الحروف في القصيدة ولك أن تربط بين هذه المفككات . . لك كل شيء تبعد به الفكر والمجتمع والانسان لتنفرد بالشكل[6] .

الهوامش

(١) د. علي جواد الطاهر ، اساتذتي ومقالات اخرى ، دار الشؤون الثقافية العامة ـ ١٩٨٧ ، ص ١٧ .

(٢) المصدر نفسه ص ٢٩ .

(٣) ان استعمال الفعل الثلاثي «نكر» أفصح من الفعل الرباعي «أنكر» ويُسند رأينا ما نقله (السيوطي) في «المزهر في علوم اللغة» بـ «ان العرب اذا اجتمع لديها فعلان ثلاثي ورباعي فانها تفضل الثلاثي لسبب بلاغي» .

قال تعالى في سورة «هود» : «ولَمَّا نكرهم وأوجس منهم خفيةً . . . » الآية الكريمة وقد ورد الفعل الثلاثي والرباعي في شعر الأعشي :

وأنكرتني وما كان الذي نكرت
من الحوادث الاّ الشيب والصلعا

وقال بشار بن برد :

اذا انكرتني بلدةٌ أو نكرتها
خرجت مع البازي عليّ سواد

ومثل هذا الفعل : «وقف واوقف» والفصيح هو الثلاثي . قال تعالى : «وقفوهم إنهم مسؤولون» .

وقال امرؤ القيس :

وقوفاً بها صحبي عليّ مطيهّم
يقولون لا تهلك أسىً وتجملِ

ومثل هذه الافعال ، رجع وأرجع ، والثلاثي أفصح كقوله تعالى : «. . . فآرجعون» وهمزة الوصل في فعل الأمر هذا تشير الى ان فعله الماضي ثلاثي ، أمّا «أرجع» فلغة ضعيفة لهذيل وحدها ، كما اشار العلامة الراحل الدكتور مصطفى جواد في الهامش رقم (٣) في ص ٥٣ من كتابه : «المباحث اللغوية في العراق» ، ١٩٥٥ ـ مطبعة لجنة البيان العربية .

(٤) د. علي جواد الطاهر ، اساتذتي ومقالات اخرى ص ٤٢ .

(٥) د. شكري عزيز الماضي ، في نظرية الأدب ، بيروت ، دار الحداثة ، ١٩٨٦ ص ١٩٢-١٩٣ .

(٦) د. علي جواد الطاهر ، اساتذتي ومقالات اخرى ص ٣٢٢ .

من مكتبة الاقلام

♦ حاتم الصكر

■ **وجيء بالنبيين والشهداء ـ حسب الشيخ جعفر**

يهدي الشاعر حسب الشيخ جعفر ديوانه الاخير (وجي بالنبيين والشهداء) الى الرئيس القائد صدام حسين . والأربع عشرة قصيدة التي يضمها هذا الديوان هي من أجواء الحرب التي يتقدم فيها الشهداء رمزاً للبذل والتضحية .

لذا فقد خصّهم الشاعر بأغلب قصائده . . تليهم المدن : مدن العراق المحارب وفي مقدمتها الفاو والبصرة . . واخيراً القصائد المهداة الى أصدقاء وزملاء .

بينما خُتم الديوان بقصيدتين عن الحرب الاهلية في لبنان هما (بيروت ١٩٧٦) و (تل الزعتر) .

ويلاحظ القارىء تقنيات مبتكرة على مستوى الفن . منها استعارة شكل السونيته مع التصرف بعدد الأبيات وتكرار الكلمة ذاتها في ختام كل مقطع رباعي :

لأبي وجهُ رمال الفاو ، وجهُ الرافدين
لابنتي وجه رمال الفاو ، وجه الرافدين
واصطفاق الريح والخضرة وجهُ الرافدين
وجباه الجند والاطفال وجهُ الرافدين

كما يحيل حسب بهذه التقنية الى انواع موروثة من الشعر الشعبي العراقي . وهو يستخدم هذا الشكل في قصيدتين كاملتين وفي المقطع الأخير من قصيدة ثالثة (وطني) . كما يستخدم الرباعيات المقفاة مختومة ببيتين في قصائد اخرى مثل (الفاو) و (كتابة على لافتة) . . وهذا الايقاع المتوحد بايقاع الحرب وحماستها موضوع دراسة موسيقية مستقلة لما تشكله من ظاهرة في هذا الديوان .

[وجيء بالنبيين والشهداء ـ شعر ـ حسب الشيخ جعفر ـ ط ١ ـ ١٩٨٨ ـ دار الشؤون الثقافية ـ بغداد ـ ١٠٩ صفحة] .

■ في عالم السينما ـ د. علي شلش

ماذا في عالم السينما ؟ وأي نوع من السينما نريد ؟

سؤالان يطمح كتاب الدكتور علي شلش أن يجيب عليهما عبر عدة مقالات تمثل ـ بعبارات الكاتب ـ مجموعة قراءات وتأملات تهدف الى «تطعيم الثقافة السينمائية عندنا ببعض الافكار او الدروس التي طرحتها التجربة السينمائية العالمية على مدار نشأتها ونموها وتطورها» .

يعرض الكاتب لافكار واتجاهات عالمية مهمة من خلال أحاديث وتجارب مخرجين مشهورين أو مفكرين معروفين منهم أنطوني اسكويث وأميل لودفيج وروي آرمس وجوليوس بيللوني وكارل رايس . ودراسات عن هتشكوك وأورسن ويلز وفلاهرتي وساتيا جيت راي وجان مورو .

كما ان الكتاب يتعرض لأبرز قضايا الفن السابع (أو العاشر كما يقول المخرج الانكليزي أنطوني اسكويث) ويناقش علاقته بالرواية وبالفلسفة وبالتجارة وبالتقنيات الفنية .

ولا يقف الكتاب عند حدود السينما الامريكية بل يتعداها الى السينما الفرنسية وتياراتها الجديدة وكذلك السينما الهندية والبريطانية .

ولعل من أهم الفصول هذا العرض الشامل المركز لكتاب روي آرمس حول الكتاب الذي يعنينا ـ في اقطارنا التي تشهد صعود صناعتها الفلمية (الوطنية) ـ من حيث تقديمه لهذه التجارب الفنية للعاملين والمشاهدين في آن واحد عبر إحاطة واعية لدوافع تلك التجارب وفحواها .

[في عالم السينما ـ د. علي شلش ـ المكتبة الثقافية ـ ٤٢٤ ـ الهيئة المصرية للكتاب ١٩٨٧ ـ القاهرة ـ ١٧٥ صفحة] .

■ الحلو ـ المر . قصص لموريس بونس

القصص الاحدى العشرة المترجمة في هذه المجموعة ، نال عنها مؤلفها الكاتب الفرنسي موريس بونس جائزة الاكاديمية الفرنسية للقصة القصيرة عام ١٩٨٥ . والكاتب ـ كما نقرأ في تقديم المترجم الاستاذ رعد اسكندر ـ كاتب متعدد الاهتمامات : يكتب الرواية والمسرحية كما يشتغل في الترجمة وقد قام الى جانب ذلك باخراج فلم قصير للسينما . كما اشتغل في الصحافة .

يلاحظ المترجم أن «التناقض» الذي نراه في العنوان ونلاحظه ايضا في الكتاب فكل قصة فيه تنزلق رويداً رويداً الى نهاية رهيبة او مفزعة . . . » والعنوان مستوحى من اسم نبات ذي ثمار حمر يتميز بمذاق لحالة المر . . وهذا ما يريد ان ينقله القاص الى اجواء قصصه .

فالمنحى البوليسي لاحداث القصص لا يستسلم للعقدة الكامنة وراء الاحداث بل يحلل شخصياته من خلال يومياتهم البسيطة ومشاهد حياتهم العادية .

وقد كرست لغة المترجم هذا الشعور ببساطة تنامي الاحداث في القصص واستداراتها المفاجئة . .

[الحلو المر ـ قصص فرنسية قصيرة ـ موريس بونس ـ ترجمة رعد اسكندر ـ دار المؤمون للترجمة والنشر ـ بغداد ـ ١٩٨٨ ـ ط ١ ١٩١ صفحة] .

■ كنوز الأعماق : قراءة في ملحمة جلجامش

كأي نص خالد ، لا تزال ملحمة جلجامش : تاج الشاعرية العراقية الفذة ، تستوقف الباحثين والمفكرين . وهنا محاولة جديدة في تكوين نص جديد يتوفر على خفايا العمل الاصلي ويتلافى ما تضمنه الترجمات العربية من نواقص لأسباب متعددة .

وقد اعتمد المؤلف : فراس السواح على عدد من النصوص الانكليزية غير غافل طبعاً عن الترجمات العربية المتداولة .

ولم يكتف بصياغة عربية جديدة للملحمة بل صدّرها بدراسة أو مدخل درس فيه خلفية الحدث : زماناً ومكاناً والبطل ـ جلجامش ـ بين الاسطورة والتاريخ ثم توقف عند نص الملحمة البابلية وشرح عمله عليها ووصف مراجعه . كما ختم الكتاب بدراسة عن (المعنى في ملحمة جلجامش) وملحق أسماه (الخلود الحق) تتناول فيه أثر الملحمة في الثقافات الاخرى .

يتساءل الكاتب : «. . فهل تساعدنا كنوز الأعماق التي جلبها لنا جلجامش على توسيع الزمان من حولنا واستنفاذ ممكناته ؟» ثم يحاول في الترجمة الجديدة والدراسات المصاحبة ان يجيب على ذلك .

ومعروف ان لفراس السواح محاولة سابقة إذ نشر نص الملحمة ودراسة بعنوان (لغز عشتار) .

[كنوز الأعماق ـ قراءة في ملحمة جلجامش ـ فراس السواح ط ١ ـ ١٩٨٧ ـ سومر للدراسات والنشر ـ قبرص ـ ٣٠٠ صفحة] .

■ قصيدة وصورة ـ د. عبدالغفار مكاوي

يضعنا هذا الكتاب أمام علاقة الشعري بالتشكيلي من زاوية الانطباع البصري المتولد عن رؤية لوحة أو تمثال .

إذن فالشعري هنا تابع والتشكيلي هو المرجع الذي يتيح قراءة القصيدة بموجب إيحاءاته وانعكاس أثره في عين الشاعر ووعيه .

واذا كان نقدنا العربي خلواً من مثل هذه المقترحات في دراسة القصائد ؛ فان الشعر العالمي له صلة وثيقة بالآثار الفنية الكبرى ليس بذكرها مضمنة او مستوحاة بل باستذكار تفاصيلها ودلالاتها .

وهذا ما يتعرض له كتاب الدكتور مكاوي عبر أعمال مهمة يرجع بعضها الى الفن الاغريقي القديم بينما يرجع بعضها الى آخر المدارس المجددة كالسريالية والتكعيبية .

ان وجود صياغات متعددة لعمل فني واحد يتيح ايضاً فرصة التعرف على اختلاف التلقي ثم اعادة تصوير الاثر . وهذا ما يحصل امام أعمال مهمة كالموناليزا وفينوس وأبولو وحتى اعمال رامبرانت وفان كوخ وبيكاسو وهنري مور ومونش وشاجال وسواهم . .

فقصائد ريلكه وإيلوار وكوكتو وجوتييه وغيرهم هي بحد ذاتها موضع عناية الدراس إنطلاقاً من صلتها بالمرجع التشكيلي .

اضافة الى ذلك ؛ تمثل المقدمة ـ رغم ايجازها ـ دعوة للاهتمام بهذا النوع من الدراسات في شعرنا العربي الحديث .

[قصيدة وصورة ـ الشعر والتصوير عبر العصور ـ د. عبدالغفار مكاوي ـ سلسلة عالم المعرفة ـ ١١٩ ـ ت ٢ ـ ١٩٨٧ ـ الكويت ـ ٣١٠ صفحات] .

■ ريف بغداد ـ د. ناجية عبدالله ابراهيم

قيمة هذا الكتاب تكمن في أنه يلج باباً جديداً في دراساتنا التاريخية . فهو يتعرض من خلال

الدراسة التاريخية لبحث التنظيمات الادارية والاحوال الاقتصادية لريف مدينة بغداد منذ سنة ٥٧٥ هـ حتى سقوط المدينة على يد المغول عام ٦٥٦ هـ .

وترى المؤلفة أن كتابها إذ يدرس واقع الريف البغدادي اواخر العصر العباسي فانما يكشف عن نمط حياة الفلاحين الذي تصفهم بـ«أهم المصدر الرئيس لحياة المدن وديمومتها المستمرة» .

وهي ترسم لنا صورة الادارة والاقتصاد في ريف بغداد متعرضة الى ادق المفردات كالصناعات الريفية والتجارة والاسواق والثروة الحيوانية والزراعية والوظائف الادارية المختلفة والسياسة المالية للدولة العباسية واثرها في مستوى معيشة الريف البغدادي .

يقع الكتاب في بابين : الاول في تنظيمات ريف بغداد الادارية . والثاني في احواله الاقتصادية .

ريف بغداد ـ دراسة تاريخية لتنظيماته الادارية واحواله الاقتصادية ٥٧٥ ـ ٦٥٦ هـ ـ د. ناجية عبدالله ابراهيم ـ دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد ـ ط ١ ـ ١٩٨٨ ـ ٤١٠ صفحات] .

■ **إصدارات**

ـ الفلسفة الاخلاقية الافلاطونية عند مفكري الاسلام ـ كتاب للدكتور ناجي الحديثي ، استاذ الفلسفة بجامعة بغداد . صدرت طبعته الثالثة هذا الشهر عن دار الشؤون الثقافية العامة ببغداد .

ـ من منشورات هيئة كتابة التاريخ ، صدرت ضمن سلسلة الموسوعة التاريخية الميسرة عدة كتب منها : المسكوكات وكتابة التاريخ للدكتور ناهض عبدالرزاق . واصول النظام النقدي في الدولة العربية الاسلامية للدكتور حمدان الكبيسي .

ـ وعن دار الشؤون الثقافية ببغداد ايضاً ، صدر كتاب طبي بعنوان : صراعاتنا الباطنية ـ نظرية بنّاءة عن مرض العصاب . وهو من تأليف د. كارين هورني وترجمة عبدالودود محمود العلي . راجع الترجمة الدكتور حيدر المغازجي .

ـ عدة اعمال شعرية أعلنت دار رياض نجيب الريس عن صدورها في لندن منها : في البدء كانت الانثى لسعاد الصباح . لا أستأذن أحداً لسميح القاسم . ذكر الورد لسنيّة صالح . الصهيل المعلب لصلاح نيازي .

كما اعلنت الدار عن طبع مجاميع الشعراء الشباب الثلاثة الفائزين بجائزة يوسف الخال لعام ١٩٨٨ وهم العراقيان : باسم المرعي وخالد جابر يوسف . واللبناني : يحيى حسن جابر .

ـ الشمس العارية رواية للكاتب اسحاق عظيموف . صدرت ترجمتها العربية في يناير من هذا العام عن دار الهلال بمصر .

ـ أصدرت دار المأمون للترجمة والنشر دليلاً لمطبوعاتها الصادرة عام ١٩٨٦ ـ ١٩٨٧ . ويضم الكتب المنشورة باللغات الاجنبية (الانكليزية ـ الالمانية ـ الفرنسية ـ الفارسية ـ التركية ـ الاسبانية) كما يضم الدليل وصفاً للكتب المترجمة الى العربية بدءاً بكتاب كولن ولسن (فن الرواية) حتى كتاب جون كروس عن سيرة جويس .

وأعلنت الدار أسماء الكتب التي ستصدر تباعاً (وصدر منها عدد كبير هذا العام فعلاً) ومنها الجزء الثاني من كتاب الحداثة ـ ومحاضرات نابوكوف وموسوعة المصطلح النقدي والموسوعة المسرحية .

ـ مجموعة كبيرة من الاعمال الجديدة ستنشر خلال شهر ايلول الجاري في الذكرى الثامنة لرد العدوان الايراني على العراق . وتحية للنصر العراقي الكبير على المعتدين .

هذه الاعمال تضم قصصاً وروايات ودواوين شعرية كتبت خلال الحرب . اضافة الى الاعمال المقدمة خصيصاً لملحمة تحرير مدينة الفاو من المعتدين .

تصدر هذه الاعمال عن دار الشؤون الثقافية العامة ببغداد .

ـ عدة كتب في الفلسفة اعلن مركز الانماء القومي في بيروت عن قرب صدورها مترجمة الى العربية . منها : نقد العقل المحض لعمانوئيل كانت . وفوكو ، مسيرة فلسفية لدريفوس ورابينوف .

ـ وعن دار الآداب ببيروت صدرت رواية جديدة للاديبة حنان الشيخ عنوانها : مسك الغزال .

المشهد التشكيلي ... جدلية الوعي

♦ **عاصم عبدالامير**

قد يكون من المجدي ـ حقاً ـ بحث واحدة من اشد الظواهر أهمية في التشكيل العراقي الحديث ، ويمكن تسميتها بسلطة الوعي ، وربما يصح تسميتها ايضاً بتشريع الموقف المعرفي . . وهي أن بدأت تظهر للعيان أبان الخمسينات العقد الذي لم يهدأ رنينه بعد . الا أنها لم تأخذ كفايتها من الدراسة بعد .

وموضوعة بهذا الشمول ، ستفرض علينا ـ ولا ريب ـ نمطاً من الفضول القادر على اثارة شهوة النقد والتحليل اتجاه استخراج المزيد من الخلاصات الذهنية حول ماهية وحقيقة وجدوى تبلور ووجود مثل تلك الظواهر .

وابتداء ، ان فرضية الابداع برمتها تنطوي على عدة مستويات ومسببات ، وقد يكون الموقف المعرفي المؤسس على خبرة في التفاعل مع مجمل التيارات الاتباعية والمحدثة على السواء ، علاوة على المقدرة على تمثيل حركة الحياة وصياغتها على نحو يغني هامش الفن والرغبة في تحسس مدياته من أهم تلك العوامل .

وعملياً يتفرد الرعيلان الاول والثاني بقدراتهما على تبني وبث الفكر في الفن التشكيلي ، بعد ان توافرت بداياتها على نحو لا يخلو من براءة ولهفة الاستعداد الماضي لفرض نمط جديد من الوعي ازاء الفن ، بعد ان استسلمت الذائقة البصرية العامة للعديد من ضروب الجفاف والعزل وسواهما .

وبذلك ، تمكن الفنانون العراقيون الاوائل ، من تخطي مرحلة الفضاضة ، مقترحين بدائل مجدية قابلة للنمو والحياة ، لاسيما ان الفنان العراقي وقتذاك قد هيأ بعض مستلزمات هذا اللون من الرؤيا والمعرفة ، حتى وان بدا مشوبا

بالتوجس ، وربما التردد في بعض الاحيان .

وهكذا فان «جمعية اصدقاء الفن» مثلاً ، أنشغلت في - حقيقة الامر - بالعثور على ابجديات غير معتادة ، أو تبدو كذلك للوهلة الاولى ، لكنها تنطوي على نظرة أستمارية محافظة ، ومعها أستهلوا مشوارهم الابداعي المتواتر ، حدث هذا بالطبع بعد توافر الظرف الموضوعي الملائم بما في ذلك الشروط الاساسية فيه ومنها الجوانب السياسية ، الاجتماعية ، الثقافية .. الخ .

بمعنى نضوج عوامل النهضة الفكرية ، مانحة الفنان اكثر من مبرر لان يمضي قدماً في تثوير او تشكيل الموقف المعرفي المناسب ليعرب من خلاله عن حاجته الى تمرير ما يعتوره من اندفاع داخلي ورغبات عذبة .

في مقدمة دليل المعرض الثالث للجمعية - والذي اقيم في قاعة المعهد الثقافي البريطاني عام (١٩٤٣) جاء فيه : «ان الجمعية التي تأسست عام ١٩٤٠» كانت بمثابة اول حوار بين الفنانين من اجل خلق اهتمامهم بالفن .. أنها تتجه باعضاء الجمعية نحو التقدم والثقافة الوطنية» .

ويبدو لي ، من الملائم التأكيد بأن تأسيس معهد الفنون الجميلة ، وتخرج اولى دفعاته عام (١٩٤٥) اضافة الى الظرف السياسي الذي كان يرزح تحته العراق تحت وطأة الهيمنة البريطانية ، واغراء الاجانب «الانكليز» للفنانين العراقيين على التوجه للفن والشؤون المتصلة به ، بما يوفر فرصة سانحة لهم كي يجهزوا على رغبة الشعب في الانغماس بأمور السياسة وما شابه ، مع الاخذ بعين الاعتبار فكرة «المرسم الحر» عام (١٩٤١) الذي جهد الفنان «حافظ الدروبي» الى جعله حقيقة حية ، وبعدئذ الاستعانة به ليضاعف من فرص الانضاج للمزاج الجديد والمغاير لما كان يسود في تلك الفترة مثلت دوافع جدية للاقتراب من جوهر الابداع .

والواقع اننا لا نستطيع ان نفصل حقيقة هذا الفهم والرغبات الرامية الى تأسيس فن عراقي اصيل ، مع ما كان يحدث لاوربا من تحولات مغرية ، هامة في بنية الوعي الشامل للحياة ، حيث استطاعت الفرص الممنوحة للمبعوثين العراقيين الاوائل اكرم شكري . فائق حسن ، عطا صبري ، حافظ الدروبي ، جواد سليم ... ان تسهم وبشكل حيوي في وضع الفن العراقي وبحوثه الجمالية في مواضعها السليمة . وربما يزيد على ذلك حيث استمات المبدع العراقي من اجل جعل مستخلصاته في قلب الحياة لا خارج أسوارها !

ومن مجمل هذه البوادر التأسيسية وسواها الكثير ، فانها قد اعطت وصفاً دقيقاً للعناء الذي اصاب الفنان العراقي في وقت كانت الرؤية للاشياء متعثرة ولا تخلو من مشكلات عدة . وبهذا السياق فان هذه المسببات الجوهرية استطاعت ان ترتفع بالمشهد الابداعي وهو ارتفاع جوهري بأي حال من الاحوال .

ان النقد الموضوعي لا يجيد الفصل في حال البحث عن اشكالية من هذا النوع . وعندما نتصدى مثلا الى الثورة الجدية في مضمار الفن وتوسيع افقه الرؤيوي باتجاه الحداثة ، فان الخمسينيين يمثلوا الحلقة الاشد بريقاً من بين الحلقات ، لاعتبار انها نقلت الرؤية البصرية فوراً الى العالم الخارجي ، واحتدام مكوناته وعناصره مثيرة المزيد من الاسئلة التي تذكرنا بذات الاسئلة التي يبحث عن اجاباتها الفنان الاوربي المحدث وبالذات في اطار اهتماماته الشكلية . وعلى اي حال ان الخمسينيين في همهم الدافق والمتجذر ، فتحوا نوافذ عدة كان من الممكن بقاؤها موصدة ولزمن طويل .

ان الحوار الابداعي الذي تضمنه خطابهم الفني الشامل ، يقع مرة اخرى ، ضمن مبدأ حركة الحياة وصيرورة الفعل الانساني المطرد ، فنظراتهم الى الفن ليست مسترقة او هجينة ، وهي وليدة اصطدام وتآلف قل نظيره ، وكان ان ثبتت آراؤهم على انها وثائق جمالية ليس فيها ما يوحي بالنقص او ذبول الرؤيا .

والفنان وفق هذا التأسيس ، كما يذهب «هربرت ريد» قادر على اعطاء اشكال مرئية لصور ذهنية لا تحصى ، وعبرها يحرك فينا المشاعر بعمق لا يضاهى . ولكن عند عملية اعطاء هذه الصور الذهنية المثالية شكلها المادي .

ويمكن القول : ان مشروع الحداثة ارتبط مبدئيا بالرهط الخمسيني ، الذي هجر منذ البدء مجموعة الاعراف الاتباعية وان لم يحدث تصادم عارم فيما بينها الا ان الكفاحية التي اعتمدوها كانت تمهد الى تشريع موقف مناهض شريطة السعي الحثيث تجاه تثبيت وتأكيد الموقف المعرفي الذي سيطفو بعد حين على السطح ويلغي بعدئذ ما تجرعته الذائقة من اشكال غاية في البدائية والسذاجة .

وكان جواد سليم ، جبرا ابراهيم جبرا ، شاكر حسن ال سعيد .. قد نفخوا الروح في الذائقة المعطلة مستنتجين مبادىء اخرى للتذوق والتربية الجمالية والبحث باتجاه خلود الاشياء عن طريق الفن . وقد استحق حولها ، ومن جايلهم . وبالطبع وصف الريادة المؤسسة بكل ما تعنيه من معاني ودلالات .

وليس لنا ان ننكر حجم الخيبات التي رافقت دعواتهم منها مرارة الواقع وصعوبة عقد مصالحة معه ، والتطرف في الاحكام النقدية التي كان يطلقها متذوقو الفن ونقاده ، مما اثار حفيظة جواد سليم ، ملخصاً دفاعه عن واقعيته قائلاً (.. تريدوني ان ارسم تفاحة واكتب عليها هذه تفاحة .

أن رأياً بهذه الاهمية والدقة يوضح عمق الدور الذي اضطلع به الفنان العراقي ابان الخمسينات وقد اوصله جهاده الى الى تزعم الموقف النقدي والجمالي على السواء مفترضاً خطاً جديداً للشروع بالابداع بما يكفل حيازة الاصالة في الرؤية والتقاطع مع اعتيادية النظر للاشياء .

وفي الوقت الذي استمات الخمسينيون في رهانهم تجاه صواب نظراتهم للواقع ، غموضه ، جوانبه السحرية وبساطته . فان الستينيين قد أخضعوه الى البحث مرة اخرى ، ولكن هذه المرة دون الانهماك بدراسته بوصفه واقعة عيانية لها ابعادها الثابتة ومشاهده الراسخة في قيعان الذاكرة .

لقد اصبحت مشاهد الواقع ملغزة ، سرية ، شديدة الابهام لكنها عملياً لم تتنكر له كلياً . انما ارادت ان توغل في فحص رموزه مكوناته وعناصره بما يجعلها قادرة على موازاة وعي الجيل الجديد الغاص بمشكلات اخرى اشد تعقيداً ولها صلات حميمة مع وعيه .

وهذا بلا ريب سيدفع هؤلاء الى المضي حثيثاً لانتزاع نظراتهم النقدية المميزة ، ووضع لها كل مسببات البقاء والثبات . وكانت اراء «جماعة الرؤية الجديدة» و«المجددين» بمثابة الريح العاتية التي اقتلعت بقايا الوعي التشخيصي . مشيدة على انقاضه سمات الفكر الثوري والجمالي المتطرف صياغة ومحتوى .

ان فكرة البحث باتجاه تعميق الموقف

• حسب الله يحيى

الفكري ، كان سمة هامة تحسب لهؤلاء . مثلما تحسب لهم العناية الفائقة بالتشكيل المجرد الهادف الى انتزاع اللغة السرية للاشكال وجعلها حية نابضة بالحركة والاثارة من دون اغفال او قطع الصلات مع الموقف الانساني ، انما اعتمدوه مصدر الهام وخير هادٍ لهم .

بيد ان المشهد الابداعي عموماً ، لم يتوقف عند حدود الوعي التجديدي الذي وضعه الستينيون ، انما تشظى ليمتد الى العقود التالية له ، وكان للفنانين الشباب نصيبهم الكافي في ابداء الرأي وأقامة الحجج الجمالية التي انتزعوها من مرحلتهم الحامية والمائجة بالتوتر والتعقيد ، ولم يحدث ان اغفلوا فكرة تشريع الموقف النقدي ولو كان ذلك بنسب متفاوتة .

وتنبهت «جماعة الاربعة» لهذا الموضوع واحاطته باهتمام واضح ، مفترضين وجهات نظر اقل ما يقال عنها ، انها مرتبطة جدلاً بالنوع من المشكلات الجديدة والاهتمامات المغايرة ، التي تربط الجيل وتشده الى الرغبة في اعلان الخلاصات الرؤيوية . . .

في الدليل الثاني للجماعة جاء فيه (. . . اللذة الروحية للانسان عن طريق الممارسة الحرة في التفكير والعمل لكل ما هو موجود بفعل واع ومدرك ، الطريقة التي يمكن من خلالها ان يستمر الفن باتحاده مع الانسان . . هناك حيث تكون الحرية . . حرية الكائنات جميعاً نداً قوياً امام الموت ونداً أمام كل ما هو عقيم ولا انساني . . .) .

والجماعة التي بدأت تخرج للوجود مع مطلع هذا العقد . قد ترعرعت في ظرف الحرب الضروس حيث الصراع بين العراقيين دعاة الحضارة والتوق الى الحرية وبين الظلام في شتى درجاته

« هنا نحاول ان نسقط ونعري القناعات التي تفضي من أن انجاز عمل واحد يوصل الى ما يسمى بالاسلوبية ، لأننا ندرك ان الامر ليس كذلك فالفن والابداع كانا ولايزالا يرتبطان بجدلية الحياة بما فيها الانسان وكفاحه العنيد والمستمر في خلق الصورة والافكار التي تساير حركة الزمن وفتح آفاقه . . . » .

ويبدو جلياً من كل ذلك ان الفنان العراقي قد قطع صلاته ومنذ زمن ليس بالقصير بالمنطق الحرفي في الفن مستعيضا عنه بسيادة الوعي وتغليب اتجاهاته عليه .

الدكتور
صراع النزاهة والزيف

دأب الفنان محسن العزاوي على تقديم مسرحيات شعبية ضاحكة بعيدة عن الاسفاف والتهريج . وظل يسعى الى خلق حالة من الوعي والانتباه من خلال المتعة التي يحققها العرض المسرحي .

وهو دائم البحث عن مسرح يشاهده جمهرة من المتفرجين لا النخبة . بهدف ان يتواصل المسرح مع حياة الناس ويتفاعل مع وجودهم .

وفي محاولته الاخيرة قام بتعريق واخراج مسرحية الكاتب اليوغسلافي برانيسلاف نوشيتش «الدكتور» ـ المنشورة في سلسلة (من المسرح العالمي / الكويت ١٩٧٨ ـ ترجمة وتقديم : د. فوزي عطية محمد ، مراجعة : د. سمية محمد عفيفي ـ)

وكان الفنان محسن العزاوي قد اخرج من قبل مسرحية «حرم صاحب المعالي» عام ١٩٧٩ التي اعدها الفنان يوسف العاني عن مسرحية «حرم سعادة الوزير» لنوشيتش . ومعنى هذا ان المخرج قد التقى نوشيتش مرتين ، واستعد لتقديم مسرحيات باللهجة المحلية في محاولة لتوصيل افكاره الى قطاع واسع من المتفرجين .

ولم يكن صعبا ان يتلقى المتفرج العراقي مسرحيات نوشيتش باللغة الفصحى ، ذلك ان مسرحياته بعيدة عن التعقيد اللفظي والتجريد الذهني ، بل هي مسرحيات تفصح عن نفسها . وتعبر عن اجوائها وشخصياتها بكل وضوح . . كما ان التقديم الذي كتب عنها عند ترجمتها الى العربية يوضح ويحلل الشخصيات مما يساعد القارىء والمخرج على تحديد بعد واحد لمسرحياته .

لكن المخرج لم يكتف بالنص وتعريقه ، بل اضاف اليه بعض المشاهد التوضيحية . . حيث قدم ثلاثة مشاهد جماعية استهل في الاول ـ الافتتاح ، بالحديث عن مهمات المسرح ، وفي الثاني اكد على النصائح في مستهل الفصل



محسن العزاوي المخرج

الثاني . . ثم اختتم العرض بتوجيه عبارات ارشادية ؛ مع ان المشاهد كان يمكن ان يصل اليها عبر استنتاجاته ، لا استعداد المخرج لتوضيحها امامه وحرمانه من التفكير في المنطق الذي يريد نوشيتش الوصول اليه . .

لقد حرم المخرج المتفرج من المتعة على نحو لا يقصده وانما جاء عفوياً حين حدد مفاهيم المسرحية ، مع ان مسرح محسن العزاوي يستهدف المتعة ، وهي احدى الاسس الرئيسة التي ينهجها في سائر عروضه المسرحية .

ان الدكتور الشري قد بنى بجهده الخاص ، واراد لهذا الجهد الا يتبدد . . لذلك سعى الى ان يجلو الابن حذوه ويحصل على شهادة عالية . . لكن القيم المثلى التي بناها سرعان ما تتبدد بسبب طغيان المال على سلوكه الحي . . مما جعله يلجأ الى سبيل آخر ، حيث يعمد الى شراء شاب ليدرس في الخارج وليحصل على شهادة الدكتوراه باسم ابنه ، وكان طموح الشاب هو السفر حسب . . فكان ان ذهب وعاد بزوجة جميلة وطفل . . وهنا يتعقد الامر . . ذلك ان الدكتور يدبر شهادات زور لاختلاق عملية طلاق من زوجة تحمل اسم ابنه ، ويجد من يتحمس للشهادة لقاء المال . . الا ان وضع الزوجة امام الحقيقة يجعلها تستكين الى الزواج من ابن الدكتور . . وتعود الامور الى وضعها الطبيعي والى سياقها العادل .

ومثل هذه الحلول التي وصل اليها العرض المسرحي تبدو مصطنعة وغير طبيعية . فليس من السهولة ان تتخلى الزوجة عن زوجها الذي انجبت منه طفلاً . . ولا يمكن ان يرضى الشباب بمثل هذا الحل . . كما لا يمكن للابن ان يتقبل الزواج من امرأة هي في ذمة رجل آخر .

ان هذه الشخصيات الثلاثة وصلت الى قناعات سريعة ، دون ان تبنى على منطق وعلى ارادة سليمة . . انما هي لعبة زائفة اخرى . ونتائج ليست عادلة كما حاول العرض المسرحي ان يوحي بها . . ذلك ان الابن مارس سلوكه غير المشروع بالاعراب عن فتنته بجمال الزوجة والسعي لسحبها من زوجها . . والزوج غافل عن نفسه وعن زوجته . . !

ومع ان وجود فتاتين من ملجأ الايتام كان ملحاً في مشاهد المسرحية ، الا ان الغاء دوريهما لم يكن ليؤثر على سياق الاحداث .

وهناك شخصيات اخرى كثيرة زائدة . لا تضيف شيئاً الى العرض . . لكنها وجدت لتوسيع رقعة العمل على خشبة المسرح .

كذلك اغفل هذا العمل السلوك الذي اغوى الدكتور لممارسة اسلوب الخديعة في استحصال شهادة زائفة لابنه . . خاصة وانه رجل عقلاني بنى حياته بنظافة ، فهل كان للمال ـ الذي لا نعرف مصدره ـ ان يولد هذا الانقلاب في حياته بحيث يصبح رجلاً آخر ، يبحث عن امجاد زائفة . .

ان جدل هذا التغير في شخصية الدكتور لم تكن موجودة . كما لم نعرف في الشخصيات الاخرى . انما كان التغير يحصل وفق مشيئة الكاتب والمخرج معاً دون ايجاد سبل ومواقف في خلق حالة التغير هذه !

لقد تمادى المخرج في الافصاح عن كل ما يريد قوله ، على حساب الجدل والمنطق والتفاعل ولم يترك للمتفرج فرصة للتفكير في سلوك الشخصيات ، انما كان يحل ويبسط الامور امام المتفرج ويضع النتائج وفق مشيئته لا وفق مشيئة الشخصيات نفسها . .

ان الفنان محسن العزاوي من المخرجين الذين لا يريدون ان تؤول مسرحياتهم ، انما يرسمونها ويعدون نهايتها وسائر خطواتها كما يريدون لها ان تكون ، لا مثلما ينبغي ان تكون هي عليه . . ومثل هذا الاتجاه يغلق على المتفرج نافذة الحرية في


برانيسلاف نوشيتش (المؤلف)

التوصل الى قناعات جديدة ، ربما لا تكون في مخيلة المخرج والمؤلف . . .

فالدكتور حرص على امتلاك شهادته بنبل ، لكن الظروف المادية جعلته يتغير ، ويسعى للتمسك بالمجد الذي حصل عليه . . والابن وليد شرعي لهذه الظروف ، وكذلك الشاب الذي رضي ان يزيف نفسه . . ورغم كل ذلك ، يمكن القول بأن هذه المسرحية تسير نحو طريق مستقيم ، بعد ان طغت عروض التسلية المجردة واستسلم لها الجمهور في ظل غياب طويل لمسرحيات تنشد منها الخير . .

لقد وهبتنا حصة ـ ولو جزئية ـ من الرغبة في مشاهدة مسرحيات ممتعة ومفيدة ، ضاحكة ولكنها تستهدف الرجاء في الحصول على اغناء لذاكرتنا . .

وحقق هذا الهدف الجزئي الفنان شهاب احمد بتكوينه وخفته ودقة حركته . . وجلال كامل بشبابه وعدم الغلو في سلوكه النزق ، وفوزية عارف بثقلها الفني الرفيع وسهير اياد بنموذجها الفني الذي اختاره المخرج بانتباه ، وسامي السراج بجهد طيب . .

ديكور : فاروق حسن يتميز بالاناقة ، وذوق رفيع في اختيار الالوان . . لكن مكتب الدكتور ظل عاطلاً ، واستخدم كجزء من الاثاث . . وجاء محشوراً قرب السلم . . وهو مكان لا يتلاءم مع وقار المعرفة التي يمتلكها الدكتور .

ولا نعلم سبب اختلاف ازياء الفتاتين القادمتين من ملجأ الايتام مع انهما من الوان موحدة . . فهل كانت الفنانة هيفاء الحبيب منتبهة الى هذا الاختلاف وتقصده ؟ اما بقية الازياء فتبدو طبيعية . . انيقة . .

اضاءة : بشار طعمة ، فيضية الا في قليل منها ، لكنها حققت الغرض المطلوب . الحان : د. خالد ابراهيم فيها قليل من الوقار وكثير من الخفة ، وتصلح كاوبريت للاطفال منها الى عمل مسرحي ينشد الوصول الى هدف .

مسرحية «الدكتور» بعدئذ . . مساهمة طيبة في استعادة الوجه المشرق لمسرحنا العراقي الذي نأمل ان يستعيد حضوره الحقيقي الجاد والجديد . . وهي سبيل ننشد اليه ونريده ان يزدهر . . ومن خلال الفرقة القومية للتمثيل السباقة الى تقديم المسرح ـ النموذج ، الذي يتطلع اليه كل مسرحي ملتزم بفنه وابداعه الفعال . .

• عباس عبد عباس

صورة المرأة في سينما يوسف شاهين

كتب الكثير عن المرأة وعن الدور التي ظهرت به في الافلام العربية .. وهناك شبه اجماع على الصورة السيئة والمتخلفة التي ظهرت بها المرأة في السينما العربية والمصرية على وجه الخصوص ، التي قدمت صورة سلبية للمرأة دون ان تربط هذه السلبية بالظروف الاجتماعية للمجتمع وانما اعتبرت هذه السلبية ناشئة من طبيعة المرأة نفسها كون المرأة اقل تعقلا من الرجل واكثر انسياقا وراء العواطف ولا تظهر في صورة مقبولة الا عندما تكون خاضعة ومنقادة للرجل بتلقائية تشبه تلقائية الاطفال ! ..

هذه النظرة لا تبتعد عن المفهوم الفرويدي الذي يصف المرأة بانها «اقل تمدينا واقل قدرة على قمع الغريزة» فهي في معظم الافلام تتحمل مسؤولية أثارة الغرائز الدنيا للذكر . وتتباين شخصيات النساء التي ظهرت في السينما بين الشخصيات الشريرة والطيبة ، فالشريرة نراها دوما مجرمة أو محرضة على الجرائم أو تحيك الدسائس ، والطيبة هي المرأة «الطفلة» التي تحقق حلم الذكر في السيطرة من خلال خضوعها .

وصورة المرأة في السينما المصرية على الاغلب ظهرت بشكل سلبي فهي دائما تشكل عنصرا رئيسيا في البلاء الذي يصيب الرجل فتدفعه الى الجريمة والانحراف (دور الشيطان) . وتكون في احسن حالاتها عندما تظهر مطيعة للرجل تسعى لراحته وتفنى في سبيله بصورة مثالية ، وهذه النظرة نراها تتجسد في افلام لمخرجين بارزين محورها قضية المرأة مثل (اريد حلا) و (لا عزاء للسيدات) .. فالرجل هو محور تفكير المرأة ، وهي ترسخ النظرة السائدة لدور المرأة حيث الذكورة هي القوة والسطوة والسيادة والانوثة هي الضعف والاستسلام لسيطرة الرجل . وقد ظهرت المرأة في كثير من الافلام أنثى في الاساس تتناول الفتنة والجاذبية الجنسية باعتبارها كل شخصية المرأة .

في المقابل هناك مخرجون متميزون قدموا صورة متقدمة تجاوزت الصورة السائدة عن المرأة فظهرت في صورة مختلفة باعتبارها كائناً اجتماعياً فعبرت عن وجهة نظر تقدمية في تناول وضع المرأة في المجتمع .. من هؤلاء (وهم قلة للاسف) يقف المخرج المتميز (يوسف شاهين) في افلامه الفنية التي عرف بها كفنان صاحب رؤية سينمائية متقدمة (وسنستبعد افلامه الاخرى الاقل اهمية والتي دعته ظروف معينة لانجازها وهي على كل حال لا تحسب ضمن مسيرة هذا الفنان) .

سنختار افلاما نعتقد بانه كان للمرأة فيها دور مؤثر ورئيسي .. ونبدأ من مرحلة (باب الحديد) ١٩٥٨ ، الذي سجل بداية تبلور رؤية شاهين السينمائية رغم ان فلم (صراع في الوادي) اعتبر اول عمل كبير حقيقي له والذي انجزه عام ١٩٥٤ حيث اظهر فيه تعاطفه مع الثورة ، وقد برزت النظرة التقدمية لدور المرأة في هذا الفلم عندما تتمرد وتقف ضد والدها الاقطاعي .

لم تكن المرأة في معظم افلام يوسف شاهين هي المحور لكن لها الدور الاساس والمحرك في اغلب الاحيان للاحداث فهي تشكل مركز الطرح ونقطة الجذب التي تلتقي عندها خيوط الموضوع .. فهي شخصية فاعلة وغالباً ما تكون الموشور الذي يعكس رؤية المخرج في افلامه .

يعد فلم (باب الحديد) من وجهة نظر النقاد والمخرج نفسه البداية الحقيقية لمسيرة شاهين «لجرأة طرحه لمأساة الواقع الاجتماعي لشاب طموح ولفئة كادحة ...» ، فكان جديداً وجريئا في تصديه لمشكلات اجتماعية ونفسية لم تكن قد تطرقت اليها السينما المصرية من قبل .. واحدى شخصيات الفلم الرئيسية الثلاث هي (هنومة) «هند رستم» المرأة العاملة في المحطة بائعة المرطبات التي تعمل وتتمنى لو تصبح زوجة لواحد من حمالي المحطة التي تربطها معه علاقة حب .. وهنومة شخصية محبوبة من الجميع مليئة بالحيوية تكافح طوال اليوم من اجل كسب عيشها وهي تجسد مع شخصية الحمال (الذي يدافع عن حقوق رفاقه العمال ويسعى لتكوين نقابة لهم) احلام طبقة تنشد التغيير وتتطلع نحو حياة افضل .

وستكون بالمقابل هذه الشخصية (هنومة) حلم



بائع الصحف المشوه (قناوي) الذي احبها والذي كانت قصته مع هنومة لها ابعادها الاجتماعية الهامة فهو «يعاني ذاتيا من تشوه جسدي ومن الجوع والحرمان العاطفي والمادي .. وهي انواع من المعاناة يتعرض لها الانسان في غياب العدالة الاجتماعية» .

وهكذا تبرز المرأة في هذا الفلم كشخصية مهمة تتمحور حولها الاحداث وسيعود المخرج في فلمه «حدوته مصرية» لتصوير الشخصية الحقيقية لهنومة التي جسدها في (باب الحديد) لتتعرف على تلك المرأة التي أوحت بدور هنومة والتي استمدها شاهين من الواقع .

مع انجاز (باب الحديد) اتجهت افلام شاهين لتعبر بصورة واعية عن الصراع الاجتماعي (الطبقي) والصراع السياسي ، فكان ان اخرج فلماً عن الثورة الجزائرية وهو فلم (جميلة) .. وقد اختار ان يعبر عن قضية شعب من خلال هذه المرأة الثائرة (جميلة بوحيرد) .. وهو يحكي قصة كفاح هذه المناضلة التي حكم عليها الاستعمار الفرنسي بالموت ثم خفف الحكم تحت ضغط الرأي العام العالمي .. فاستعرض بشاعة التعذيب وشجاعة الفدائيين في مواجهة المحتل .. وقيل في حينها ان الفلم اثار قضية تحرير المرأة من حيث لا يقصد مخرجه فالمرأة فيه تشارك الرجل في حمل السلاح ، لذا فان قضية تخلص المرأة من قيودها الاجتماعية اصبحت منتهية لصالحها .

في فلم «فجر يوم جديد» قدم شاهين وجهة نظره في التحولات التي نتجت مباشرة بعد الثورة .. فيتحدث عن سيدة ارستقراطية تنتمي الى طبقة فقدت الكثير من مواقعها وعن التحولات النفسية التي تمر بها هذه السيدة عندما تشهد بوادر التغيير الذي يطرأ على الحياة الاجتماعية اذ تتعرف على طالب شاب يجعلها تتلمس التغييرات التي حدثت في المجتمع .. فيتصارع القديم والجديد في داخلها .. وتتراجع عن الكثير من قناعاتها وتنمو فيها بذرة التمرد ، لكنها في النهاية تعجز عن الانسلاخ عن واقعها .. ورغم ان شاهين يوجه نقداً لحياة الاسرة الارستقراطية الا انه لم يخف تعاطفه مع شخصية السيدة ولم يخف حيرتها وصراعها النفسي الحاد .

وفي فلم «الارض» ١٩٧٠ الذي أعتبر بحق علامة مضيئة في تاريخ السينما العربية ، والذي سجل انعطافه مهمة في مسيرة المخرج وانتقل الى مرحلة الوعي الطبقي ، واضحت رؤيته السينمائية فيه اكثر نضجاً وتميزاً . في هذا الفلم الذي يتحدث فيه شاهين عن نضال الفلاحين المصريين ضد الاقطاع والسلطة في ثلاثينيات هذا القرن ، سيكون للمرأة دور وان بدا أقل تميزا الا انه سيحتل موقعا مكملا لمواقع الشخصيات الرئيسية الاخرى وهو دور (وصيفة) «نجوى ابراهيم» ابنة الفلاح محمد ابو سويلم (الشخصية المحورية في الفلم) وقد تعامل المخرج مع شخصية (وصيفه) هذه بحب كما لم يتعامل مع اي من الشخصيات الاخرى في الفلم ؛ فهي على الدوام تظهر في لقطات قريبة (كلوز آب) تبرز جمالها ونقاءها وبسمتها الطفولية التي تعكس جمال ونقاوة الارض .

وخلال احداث الفلم سيتنامى لدى هذه الشخصية الوعي الثوري بعد اشتداد الصراع والمواجهة بين الفلاحين من جهة والاقطاعيين والدولة من جهة اخرى ، فهي سترفض وضع المرأة في الريف وتحتج على قتل (خضرة) التي تعيش بلا بيت والتي تستخدم السلطة جريمة قتلها التي اقترفها للضغط على الفلاحين .. كما أنها تشارك في الكفاح من اجل انتزاع حقوق الفلاحين وتختار ان ترتبط بالفلاح الثوري .. وتقود النساء لتتصدى للعمدة الذي أمر باعتقال رجال القرية .. هكذا تبدو شخصية وصيفة في «الارض» والتي ستلتقي وتتشابه مع شخصية اخرى في فلم «عودة الابن الضال» الذي انجزه شاهين عام ١٩٧٦ ، وهي شخصية «تفيده» (ماجدة الرومي) ابنة العامل حسونة .. الشابة الجميلة المرحة التي تحب الطالب ابراهيم وتحاول ان تقنعه بالبقاء حين يزمع على السفر وستشكل معه في نهاية الفلم رمز الامل حين يدمر الاخرون بعضهم بعضا فيتجهان معا نحو مستقبل جديد .. وهي بذلك ستعبر أو ترمز لحلم طبقة ولحلم جيل لبناء حياة جديدة .

في (عودة الابن الضال) الذي يتحدث عن التغيرات الجديدة التي يشهدها المجتمع من خلال مثقف يخرج من السجن ، تكون آمال الجميع معلقة به لكنه يخذلهم وفي النهاية يتصادم مع اخيه المتسلط فيدمر احدهما الاخر .. في هذا الفلم سنرى ان للمرأة ثقلا كما في افلامه الاخرى ، فاضافة الى شخصية تفيده هناك (فاطمة) خطيبة المثقف (علي) المحكومة بالانتظار والخيبة والتي اعتبرها بعض النقاد انها ترمز الى مصر كما هو الحال مع شخصيات اخرى في افلام شاهين .

تتبلور صورة المرأة بشكل اكثر تقدماً من خلال شخصية «بهية» في فلم «العصفور» ١٩٧٢ وهي اكثر شخصية نسائية مؤثرة في افلام شاهين ، ووصفت بانها اول شخصية تقدمية تظهر في السينما المصرية . بهذا الثقل والتأثير .. وفي هذا الفلم الذي يطرح الواقع المصري أبان النكسة والذي يتساءل فيه المخرج عن الهزيمة ، تبدو بهية (التي تمثلها محسنة توفيق) في نهاية الفلم بمشهد اخاذ وهي (الحرية التي تقود الشعب) معلنة رفضها للهزيمة وضرورة الايمان بدور الجماهير في المعركة . ويكتسب الفلم أهميته من خلال التأكيد على دور الجماهير الحاسم ، وفي هذا المشهد الذي تخرج فيه (بهية) الى الشارع يبرز هذا الدور واهميته في التغيير ، وتمثل بهية هذا الدور (دور الجماهير) وهي بالتالي تعكس وجهة نظر المخرج .. وبهية هي نموذج للمرأة المصرية كما يراها شاهين .. امرأة تعي ظروفها الاجتماعية القاسية ، دائما صلبة امام المحن ، وهي اقدر من الجميع على الفهم لهذا نراها تسبق الجميع في التعبير عن الرفض والاحتجاج .. وكما في اكثر من شخصية نسائية ـ كما اشرنا . اعتبر كثير من النقاد بان بهية ترمز الى مصر رغم ان المخرج ـ في لقاء معه ـ يرفض مثل هذه التعبيرات حيث يقول بانه «لا يمكن ان يقوم فرد واحد بالرمز الى مصر» .. وهذه التعبيرات على اية حال انما تعكس عمق هذه الشخصية ومدى امتلائها .

سنجد الكثير من الملامح المشتركة بين (بهية) في «العصفور» وبين (صديقة) في فلم «اليوم السادس» التي قامت بتمثيلها داليدا ، فكل منهما حملت على عاتقها مهمة المقاومة في مقابل تردد وخنوع الاخرين .. ومثلما ترفض بهية الهزيمة والتسليم ، فان صديقة تؤمن بالانتصار على الموت الذي كان يهدد حفيدها وترفض الاستسلام له حتى آخر لحظة . وكل منهما ايضا تشكل مركز جذب في الفلم يلجأ اليها الجميع ويرتكن الى رأيها وتكون هي الوحيدة بينهم التي تملك الرؤية الصحيحة للامور وسط تخبط الاخرين وضعفهم .. شخصية قوية وواضحة ، عكس دور المرأة الضعيف والمهزوز في اغلب الافلام . واحسب ان هاتين الشخصيتين ـ بهية وصديقة ـ اكثر الشخصيات قربا الى النفس يوسف شاهين نظرا للدور الذي اظهرهما به .

قبل فلمه الاخير (اليوم السادس) انجز شاهين افلاما لا تخلو من الحضور القوي والمميز للمرأة ، نذكر فلم «اسكندريه ليه» الذي صور فيه مجتمع الاسكندرية المتشابك ابن الحرب العالمية الثانية من خلال سير ته الذاتية .. فمع شخصية الام والاخت هناك شخصية «سارة» (نجلاء فتحي) التي تربطها علاقة حب بالمناضل العمالي (ابراهيم) التي يظهرها المخرج بوصفها انسانة واعية لها القدرة على الاختيار وتتجاوز الكثير من العوامل الدينية والقومية التي تقف حائلا دون ارتباطها هذا ..

في الفلم التالي «حدوته مصرية» الذي انجزه المخرج سنلمس الحضور القوي والمهم للمرأة بوصفها الام والاخت والزوجة ، والذي استعرض فيه شاهين تاريخ حياته .

هكذا هي صورة المرأة كما قدمها يوسف شاهين في افلامه والتي ابتعدت فيها عن الصورة المألوفة التي قدمتها السينما المصرية والتي بسخت فيها صورة المرأة وفشلت بالتعبير عن واقعها .. وشاهين كمخرج صاحب رؤية فنية وفكرية متقدمة ، تشغل المرأة في افلامه حضوراً مؤثراً ووجوداً ضرورياً وليست لديه شخصيات هامشية .

• علي حداد حسين

محمود درويش .. دراسة فنية لشعره

■ الشاعر محمود درويش واحد من الاسماء الشعرية العربية والفلسطينية البارزة ، التي تقف عندها العين المتفحصة لخارطة الشعر العربي ، بما تهيأ لهذا الشاعر من سمات تعبيرية متميزة وعطاء متجدد ، يتحرك بحيوية متصاعدة في استيعابها لخصائص التجربة الشعرية التي يعيشها الشاعر العربي المعاصر على المستويات التعبيرية والفنية .

ولقد انطلق الباحث (نادي ساري الديك) من هذه المبررات الموضوعية في اطروحته لنيل شهادة الماجستير من معهد البحوث والدراسات العربية التابع لجامعة الدول العربية فقدم دراسته الموسومة (محمود درويش الشاعر) مركزاً فيها على مفردات لها تماسها الصميم مع تجربة الشاعر ، ساعياً الى وضع جل اهتمامه على مستويات الدراسة الفنية التي كانت هدفه الاساس من دراسته التي جاءت في خمسة فصول ، مثل كل فصل منها قضية بارزة الوجود في شعر محمود درويش . ونشير هنا الى ان دراسة الباحث هذه اهتمت بالدواوين الثمانية التي صدرت للشاعر بعد خروجه من الوطن المحتل عام ١٩٧١ ، وهي الدواوين الصادرة بين عامي ١٩٧٢-١٩٨٦ . وكان الباحث نفسه قد جعل الدواوين الستة الاولى التي سبقت هذه والصادرة بين عامي ١٩٦٠-١٩٧١ موضوع دراسته لنيل الدبلوم العالي من المعهد نفسه في موضوع (الشكل والمضمون في شعر محمود درويش) ، وبذلك يكون الباحث قد اتى على دراسة دواوين الشاعر كلها ، عبر مستويات الدراسة التاريخية والفنية .

حدد الباحث في المقدمة حقيقة تواجه كل من يقرب ساحة الادب المعاصر ساعيا الى دراسة موضوع فيها ، وتتمثل في استمرارية الحركة والتغيير في حقائق مثل هذه الموضوعات وقابلية الاحكام المتخذة فيها للتبدل وربما التناقض احياناً ، بما يجعل ما يقال في هذه الظاهرة الادبية المعاصرة او تلك وليدة ظرفيتها التاريخية غالباً ، وهو ما يقود بعض الباحثين الى شراك البحث التأريخي وحده ويجعل احكامه محصورة في حضورها النسبي للمرحلة المدروسة . وربما يبدو



الامر اكثر خطورة حين يأتي الباحث على دراسة شاعر معاصر حي لذات الاسباب ولأمكانية هذه الظواهر الفردية التي تمثلها شخصية الشاعر في انتقالها الى مساحات من الفعل والحركة والعطاء الابداعي ، بما قد يباعد حد التباين بين مراحله الحياتية والابداعية ، ناهيك عن ان الباحث يواجه نزرة في الدراسات والبحوث التي يمكن ان يتوسل بها للوصول الى حقائق وآراء ترسم صورة موضوعية عن ذلك الشاعر وعطائه . ولقد واجه الباحث كل هذا وهو يسعى الى كتابة بحثه عن الشاعر محمود درويش . فلقد حظي الشاعر بدراسات ومقالات عديدة تناولت تجربته ومواقفه الشخصية وظروفه الحياتية ، غير ان هذه الدراسات ، كما رآها الباحث - لم تتعمق في استجلائها لخصوصية تجربة الشاعر وغلب على ما توصلت اليه الطرح الانشائي الذي قد يبالغ في الاشارة بالشارع والمديح لشاعريته دون ان يتعب نفسه في تحليل ابعاد تجربة الشاعر مكتفيا بالتعامل مع السطح الخارجى لها .

وما يؤشر لدراسة الباحث (نادي ساري) انها ابتعدت عن نهج تقليدي سارت عليه الدراسات الاكاديمية ، حيث كانت تقف طويلا عند حياة الشاعر ومرحلته مستسهلة ما يقدمه لها المنهج التأريخي من حقائق ومعلومات جاهزة . لقد تجاوز الباحث هذا ليبتدىء بدراسة تجربة الشاعر من خلال ما استقرت عنده من آفاق تعبيرية ، باحثاً عن انعكاسات خصوصية التجربة الحياتية للشاعر فيها .

قام الفصل الاول على محور (الغربة والحنين في شعر محمود درويش) ، حدد الباحث في أوله مفهوم الغربة والاغتراب ودلالاتهما اللفظية والمضمونية - ويلاحظ ان ذلك نهج سار عليه الباحث في فصول الاطروحة كلها ، حيث يقف طويلاً في بداية كل فصل عند تحديد المسميات والمفاهيم ، الامر الذي نرى عدم وجود ضرورة ماسة اليه ، وكان بأمكان الباحث الاشارة الموجزة اليها والى المصادر التي تستفيض في دراستها .

وقد لاحظ الباحث ان الشاعر يعبر في شعره عن نمطين من الغربة اولاهما غربة عامة هي الغربة التي يشارك بها ابناء وطنه الفلسطينيين ، وهي غربة تحتل مساحة كبيرة من وعي الفرد الفلسطيني وذاكرته . ثم غربة فردية خاصة تتمثل في الخصوصية النفسية للشاعر الذي احتوت ذاكرته المتوقدة وحواسه اليقظة هذا الواقع المأساوي برهافة شديدة . ويلاحظ ان معاناة الفلسطينيين في نفس الشاعر قد ولدت لديه غربة (روحية - فكرية) كما أسماها الباحث اذ ان حالة الاغتراب والنفي الدائم الذي لزم الفلسطيني قد جعل له وضعاً خاصاً يبرز في حالة فقدان التوافق والانسجام مع ما حوله بعيداً عن ارضه التي طرد منها ، بما خلق عنده حالة القلق والرفض لكل اشكال الحياة الجديدة التي يراد له ان يحياها ، وهو امر طبيعي ، فالانسان الذي يبني حضارته فوق ترابه يتمتع بوعي فكري غير ما هو لدى من ابعد عن ارضه وحرم من العيش فيها لاننا هنا إزاء وضع يحد من كينونة الانسان ويعرقل نموها الروحي والفكري ، ولابد ان ينعكس هذا على الفكر والممارسة اليومية للانسان عامة وعند المبدع خاصة . ويرى الباحث ان حالة الغربة التي تتغلغل في وعي الشاعر وشعره تفجر نوعاً من الحنين الشجي الى ارض تركت وجودها مستيقظاً في روح الشاعر ، والى وطن يمتد وجوده في دمائه من قرية صغيرة ولد فيها وحتى مساحات فلسطين كلها . وهذا الحنين هو الذي يجدد في ذاكرة الشاعر آمال العودة اليه وفي ذلك يقول الشاعر :

«دائماً اريد العودة حتى في لحظة خروجي كنت أظن أني سائر في طريق العودة . . . » وقد مزج الشاعر بين الحنين الى الوطن وذكريات الطفولة ، وهذه الذكريات ما هي الا سبيل للتعبير عن الحنين الدائم الى الوطن ظلت ذاكرة الشاعر تحمل صورته منذ وعي طفولة محرومة حتى مراحل النضج والرجولة التي وجدت التعبير عن نفسها من خلال الفعل الثوري وخوض مسارات العمل النضالي .

وبين محاولة تقصي نقاط التفجر التعبيري في تجربة الشاعر وما تركته المؤثرات المستمدة من واقع المعاناة العربية الفلسطينية التي وجد الشاعر نفسه في تماس معها سواء في مرحلة عيشه داخل الوطن المحتل أم في مرحلة هجرته عنه ، وضع الباحث الفصل الثاني من دراسته الذي تركز على ملاحقة روح المقاومة واستمراريتها في شعر محمود درويش . ولقد اتخذ الباحث مساراً موضوعياً يجمع بين انعكاسات المؤثر الخارجي على ذات الشاعر وانعكاسات ذلك في طبيعة المضمون الشعري الذي يقدمه , ويرى الباحث ان شعر محمود درويش كان يعبر عن روح التفاؤل حين كان في الارض المحتلة . ولكنه بعد خروجه منها فان هذه الروح اخذت تتناقص شيئاً فشيئاً ليحل بدلا عنها نوع من الروح المتقدة الرافضة التي تجد في اللغة التعبيرية الشديدة نوعاً من كشف الجرح وتعريته وليس اخفاؤه تحت اغطية العبارات التحذيرية .

ويبدو أثر الشاعر لوطنه واضحاً ، ليس في المضمون الذي كان لا بد من ان تتصاعد وتائر قسوته التعبيرية ، بل في مستوى رد الفعل النفسي الذي اصبح يسكن دواخل الشاعر ، فبعد ان استقر خارج فلسطين واخذ يتحسس الواقع بعين جديدة ، كان لابد له ان يستوعب حقيقة المأساة العربية وان يعبر عنها وهي ليست مأساة فلسطين وحدها بل مأساة امة بكاملها . وعلى المستوى الفني فأن الغنائية التي كانت واضحة في شعره لم تنته ولكنها لم تعد على نفس ما كانت عليه قبل الخروج إذ تحولت الى غنائية درامية تعتمد آفاقاً فنية ورمزية متسعة لدلالات فكرية متصارعة على اكثر من مستوى تعبيري . وفي مبحث ضمن هذا الفصل وضع له الباحث عنواناً هو (تجليات الروح الفلسطينية) وجد الباحث ان شعر محمود درويش يعكس المراحل التي عاشها الشعب الفلسطيني والظروف التي عاشها الشاعر شخصياً ، فالترحيل القسري والهجرة القهرية الاولى للشاعر وهو طفل لم يبلغ السابعة من عمره ، ومن ثم العودة متسللاً الى الوطن ليعيش مطارداً داخله ثم الخروج الاجباري منه ثانية ، هي ذاتها الخطوط العامة لواقع الشعب الفلسطيني ، التي استطاع الشاعر ان يستوعبها ليجسد مأساة الاغتراب الحقيقي على الصعيد الذاتي والجماعي وبما صنع حالة التحام الشاعر بالوطن والقضية .

في الفصل الثالث الذي جعله الباحث عن (الصورة الفنية في شعر محمود درويش) رأى الباحث ان الصورة ما هي الا مظهر من مظاهر الخلق والابداع لدى الشاعر الذي تظل مخيلته قادرة على استنباط اشكال الصورة من مجالات متعددة تمر عليها عينه وحافظته . ويرى ان مصادر الصورة لا تمثل مشكلة للشاعر بقدر ما يتضح ذلك في الكيفية التي تبرز عند الشاعر في رسم عوالمها في شعره بما يظهر موهبته وقدراته الفنية . وفي مصادر الصورة عند الشاعر يرى الباحث انها لا تخرج عن ثلاثية : ذاتية يستمدها الشاعر من حياته وتجاربه وهي تتسع عنده لتصبح تجسيداً لمعاناة شعب باكمله . ويجد الشاعر في طفولته عوالم شعرية غنية وتؤدي موهبة الشاعر دوراً كبيراً في تفجير المكونات الشعورية لمراحل حياته في شعره . ويستفيد الشاعر من الذاكرة المفجعة بمفردات الحياة اليومية التي يحيلها الى صورة شعرية معبرة . ولمظاهر الطبيعة التي تتجدد معالمها في روح الشاعر ووعيه ، مدى يخلق عوالم صورة فنية تحتوي جمال الطبيعة الفلسطينية وتحيلها دلالات واجواء تعبيرية مفعمة بالحيوية .

ويمثل التراث مصدراً اخر للصورة عند الشاعر بما يستمده من صلة حية ارتبط من خلالها بتراثه الوطني والقومي . ووجد الباحث ان الصورة التراثية عند محمود درويش متعددة الافاق منها ما هو شعري ومنها ما هو مستمد من صور القرآن الكريم ومنها ما يستمده الشاعر من التاريخ العربي بشخصياته ورموزه .

اما المصدر الثالث فيراه الباحث في مجموعة روافد أعطت الشاعر صوراً شعرية كثيرة منها الواقع اليومي والظرف الذاتي للشاعر ومنها تأثيرات الفنون الابداعية الاخرى فضلاً عن الفلكلور الفلسطيني بأنماطه المتعددة . ولعلنا لا نجانب الصواب اذا ما قلنا ان دراسة الباحث للصورة لم تقدم مستوى من التحليل الكافي لها عند شاعرية كبيرة مثل شاعرية محمود درويش ، فقد قامت على اساس تقسيم خارجي لها لم يكن قادراً على استيعاب افاق الصورة الشعرية ومدلولاتها عنده ، فضلاً عن قيامها على رؤية مبتسرة لطبيعة آفاقها وتقسيماتها الفنية .

توقف الباحث عند الرمز الشعري لدى الشاعر في الفصل الرابع من دراسته محدداً مفهوم الرمز عنده ومصادره فيه . ويلاحظ ان الباحث اعاد ذكر ذات المصادر التي جعلها للصورة الشعرية عنده . وهذا يعني ان الباحث كان بمقدوره دراسة الصورة والرمز الشعري في فصل فني واحد . ولا يبتعد الرمز عند الشاعر كما يرى الباحث ذلك عن نمطين أحدهما مستمد من التراث برموزه واساطيره والاخر يبتكره الشاعر من واقع حياته ، إذ أحس الشاعر بضرورة خلق رموز شعرية يستمدها من الحياة حتى لقد اصبحت هذه الرموز اكثر في عددها واسمائها وروداً في شعره عن سواها ، لا سيما أسماء المناضلين الفلسطينيين التي يحولها الشاعر الى رموز ثورية فاعلة فضلاً عن اسماء المدن الفلسطينية والعربية .

وكانت (اللغة الشعرية) مدار الفصل الخامس من هذه الرسالة الجامعية الجادة وقد وجد الباحث ان لغة الشاعر تطورت بتطور مراحل شاعريته ونضجها لتنتقل من مراحل التقليد ومفردات اللغة الرومانسية المتأملة الى مراحل جديدة هي تعبير عن انتقالات وعي الشاعر عبر اللغة الغنية بمفرادت النضال والثورة التي يبتعد الشاعر فيها من حالات الانتقاء اللفظي الى مستويات اللغة التعبيرية المتفجرة بروحية ثورية .

لقد قدم الباحث الشاب (نادي ساري الديك) دراسة جادة عن واحد من شعرائنا المعاصرين ذوي الحضور الابداعي الكبير عبر ملاحقة صبورة وقراءة واعية لدواوين الشاعر وما كتب عنه وعنها . وقد اثنت اللجنة العلمية التي ناقشت هذا البحث ، والمؤلفة من د. داود سلوم و د. رزوق فرج رزوق و د. عناد غزوان (المشرف) على جهد الباحث والنتائج التي توصل اليها .

بين المجلات

د . علي جواد الطاهر

العرب والفكر العالمي

مجلة النصوص الفكرية والابداعية والنقدية - شقيقة الفكر العربي المعاصر . مركز الانماء القومي . لبنان - راس بيروت - المنارة - بناية الفاخوري ص. ب. ١٣٥٠٧٢ - ١٣٠٤٨ . المدير العام رئيس التحرير : مطاع صفدي . مدير التحرير جورج أبي صالح) .

في العدد الاول (شتاء ١٩٨٨) الكلمة الاولى ، ولماذا ؟ «لو لم يكن النص الفلسفي شبه مفقود في اللغة العربية لما كان ثمة حاجة ملحة لمثل هذه المجلة (. . .) هذه المجلة تطمح اولا الى ان تكون مرجعاً نصياً للمجلة الام : «الفكر العربي المعاصر» . سوف تساوق محاورها وتقدم النصوص التي تثيرها ابحاث المجلة الاصلية (. . .) ان جزءا مهما من دلالة المجلة الراهنة انها تطالب ذاتها كذلك بالاحاطة بحركة التأليف العربية والغربية فيما يتعلق بدوائر اختصاصها . . . .» .

«الكلمة الاولى» هذه غير مقنعة مسوغاً لايجاد هذه المجلة وكان من الممكن جداً ان يتوفر هدفها هذا في المجلة «الشقيقة - الام - الاصلية : الفكر العربي المعاصر» فتثري نفسها بالنصوص المترجمة وتسد ثغراتها وتدفع الوهن الذي يحيق بها . . فتكون - حينئذ - خدمة القارىء من دون اثقال وبعيداً عن مصطلح «التحدي» !

ونأتي الى مواد العدد : ما الشعر لرومان جاكوبسون . البنيوية والتحليل الادبي لميشيل فوكو . مفاهيم اولية (من اجل نظرية للانتاج الادبي) لبيار ماشري . «بول الوار» تحت مجهر النقد الموضوعي لجان بيير ريشار . الدلائلية علم و (او نقد العلم لجوليا كريستيفا . الشعر لخورخي لويس بورخيس . ملاحظة عن الجدل في النقد الادبي لجيرمي هاوثورن . احدث مقابلة مع آلان روب - غرييه لجان جاك بروشيه .

ثمة مدرسة في فرانكفورت للدكتور علاء طاهر ، وقداسة وحداثة في مهرجان غرونوبل (فرنسا) وقضية السفر في الشعر عرض وترجمة جمال زعيتر .

هذه الموضوعات السائدة الرائدة القائدة ، وواضح جداً جداً انها تصب في «مدرسة» واحدة قد تكون فلسفية ولكنها احتضرت وادينت وليست في مصلحة العرب ان كانت من ترف فرنسا ومرمى امريكا . . .

ثم أما كان يمكن ان يأتي جوهرها في المجلة الشقيقة - الام الاصلية : الفكر العربي المعاصر . . . ان لم يكن قد ورد في تلك المجلة امثالها وقد بلغت درجة الاشباع . هل بدأ «الفكر العالمي» وانتهى برومان جاكوبسون وميشال فوكو بانتظار نعوم تشومسكي وفردينان دو سوسير !! ثم ماذا بعد عن تزفيتان تودوروف ، ما لي لا أراه ام كان من الغائبين ؟

الفكر العالمي - ايها السادة - واسع جداً كما تعلمون وكما لا أعلم !

واذا كان هذا هو الفكر العالمي في العدد الاول من مجلة اسمها «العرب والفكر العالمي» خصصته للنقد والمصطلح النقدي . . . اذا كان هذا هو الفكر العالمي فقط ولا غير فأين العرب وهم الشق الاول من عنوان المجلة ؟ ارجو الا يكون الجواب في الموضوع الذي كتبه الدكتور سامي سويدان (الجامعة اللبنانية) بعنوان «نقد القصة المقاومة عند غسان كنفاني» لان هذا هو من باب بضاعتهم رُدت اليهم - والبقية تأتي وكانت مجلة «شعر» من قبل مجلة للفكر العالمي والعرب .

الأزمنة

مجلة ثقافية تصدر كل شهرين عن شركة إنترسبيس للنشر . الناشر ميشيل مرهج . رئيس التحرير . أديب صعب . عنوانها في قبرص 95, Archbishop, Makarios Avenue (3) Nicosia CHPRUS.

في حوار مع جان دورمسون (وهو من ابرز الكتاب الفرنسيين المعاصرين . روائي عضو في الاكاديمية الفرنسية يعمل في الأونسكو قسم الفلسفة والعلوم الانسانية ، رئيس تحرير مجلة ديوجين) . قال (في عدد تموز ١٩٨٨ - المجلد الثاني العدد ١١) : «أنا كاتب فرنسي : او بالاحرى احاول ان اكون كاتبا فرنسيا (. . .) اني اضع الادب في اسمى المراتب . فهو ، في نظري ، ارفع مقاما من السياسة مثلا . واعتقد ان حرفة الادب كانت ولا تزال حرفة شاقة للغاية في كل زمان ومكان وهذه الصناعة ، على ما ارى ، من أنبل النشاطات التي يقوم بها العقل الانساني (. . .) وأنا عالمي النزعة ، كما يجب ان يكون كل اديب جدير بهذه التسمية . اني احترم جميع التراثات (. . .) اني انسان وكاتب قبل كل شيء . وبمحض المصادفة كنت فرنسيا . . .»

«ينبغي الاحتراس من الزي الرائج . واعتقد انه من غير المستحسن الاستسلام لأزياء العصر واتجاهاته السطحية ، خصوصا لان هذه الازياء تزول عادة بسرعة .

«ما من شك في ان فرنسا تعيش اليوم ازمة ادبية (. . .) ان الثقافة الفرنسية لا تحتل اليوم ، عالميا ، المكانة التي كانت تحتلها في اوائل هذا القرن او في العقد الثالث منه (. . .) والحق يقال ان بعض مناطق العالم تتلألأ اليوم بنور ساطع . هذا ، مثلا ، شأن اميركا اللاتينية مع لويس بورخيس وغارثيا ماركيز وخورخي امادو وسواهم . هذا شأن اليابان ايضا (. . .) خصوصا عندما يمثله ميشيما وكاواباتا وأمثالهما . . . .»

«الرواية . . . تمر اليوم في ازمة ، لأنه يبدو لنا ان جميع اساليب هذا الفن الادبي قد استنفدت (. . .) وبات من العسير جداً ايجاد اساليب واشكال جديدة بعد ان مررنا بمراحل الحوار الداخلي والرواية العبثية والرواية البنيوية . .

اما الشعر فلم تبق له اهمية في سوق الادب (. . .) فلا احد يشتري الدواوين الشعرية . وهذه مشكلة خطرة جداً . وانا اعرف شعراء عديدين يعيشون حالة يأس تامة .

. . . نحن نعيش في مرحلة اصبحت فيها مؤسسات الاعلان ووسائل الاعلام هي السيد

المسيطر . ومن المعروف ان هناك تضاداً كاملا بين وسائل الاعلام والشعر . وربما صار الشعر ، والحال هذه ، مضطراً للالتجاء الى حضن الاغنية والسينما لكي يستطيع بلوغ الجمهور .

يضاف الى ذلك ان الشعر اليوم اصيب بأزمة الشكلانية فالشعراء يريدون التعبير عن امور مبتكرة وجديدة ، تنحرف عما هو معروف ولكن بدلاً من ان يرتفعوا الى قمم الفن ، نجدهم يحفرون قبورهم بأيديهم عن طريق الهوس الشكلاني والسفسطة اللغوية الاكثر تعقيداً وإبهاماً وبعداً عن الآخرين .

إني واحد من اولئك الذين يعتقدون انه لا يمكن الخروج من أزمة القيم ، خصوصاً الازمة الادبية ، الا اذا استطعنا اقامة مصالحة ، من ناحية ، بين قيم الجمال والاخلاق الاكثر سمواً ونبلاً ، والجمهور من ناحية اخرى . وينبغي على الادباء الا يحتقروا الجمهور كما يفعل بعضهم . ينبغي الا ينغلقوا على انفسهم داخل جدران الابهام والغموض» .

في العدد شعر عمودي لجوزيف صايغ ، وما يراد له ان يعد شعراً جديداً وهو نثر لا تعدم من يراه قصيدة نثر للدكتور مجاهد عبدالمنعم . لو سألتني ، وسألت كثيرين أي شعرين اكثر حداثة لقلت - وقالوا - شعر جوزيف صايغ . اكان لزاما ان يقف الدكتور مجاهد ليخاطب البحر كما يفعل طلبة المدارس في درس «الانشاء» !!

مجلة الثقافة السودانية

عنوانها (مجلة الثقافة السودانية - مصلحة الثقافة - الخرطوم ص. ب. ٣٤٧) . رئيس التحرير (مكي سنادة) . مجلة ربع سنوية .

في العدد ٢٤ - مايو ١٩٨٨ : ثلاثة مضامين للاغنية الكردفانية . اللغة . . التأول . . المجاز العقلي . الاديب بين التراث والتجديد . الفولكلور والسياحة في السودان . ملاحظات حول لغة النقد التشكيلي .

شعر لمحمد الفاتح يوسف ابو عاقلة . نجاة عثمان . مبارك حسن الخليفة . عبدالمنعم ابراهيم محمود - الشعر كله غير عمودي .

قصص للفاتح ميكا . عادل القصاص . ابراهيم اسحق ابراهيم . يحيى فضل الله . محمد عثمان عبدالنبي .

في العدد مقال بعنوان «ولولا عناد الاسكندر لما التقى العالم كروزو» (ص ص ٣٦-٤٢) للكاتب الالماني جيورج بريير ، ترجمة وتقديم الدكتور تاج السر الحسن . المقصود بالاسكندر هنا : البحار الاسكتلندي الكسندر سيلكريك (١٦٧٦-١٧٢٣) وقد دفع به التعطش الى المغامرة والامل في الحصول على المجد والثراء ، وخلافه الدائم مع اخوانه الى العمل بحاراً والتحق بسفينة «سينك بورتس» للقرصنة وعندما القت مرساها (نهاية نوفمبر ١٦٢٥) على مرسى جنوبي ريو - دي جانيرو مات قبطان «سينك بورتس» وحل محله توماس استيرولنق وهو متغطرس وقد اشتد واستمر الصراع بينه وبين الكسندر سيلكريك واضطر هذا - لدى العودة - ان يترك السفينة وينزل وحيداً معتزلاً في جزيرة «ماستيرراء» (في القسم الجنوبي من المحيط الهادي على بعد ستمائة كيلومتر ، نحو الغرب من شواطىء تشيلي) كان ذلك عام ١٧٠٤ وعمر الشاب المتوحد ثمانية وعشرون عاماً وهيأ لنفسه حياة خاصة دامت اربع سنوات واربعة اشهر . . . حين حررته من عزلته سنة ١٧٠٩ سفينة «بورك» .

وحين عاد الى بلاده كتبت عنه الصحافة ، ومنها مادة مفصلة نشرها سر رتشارد ستيل .

اما كروزو فهو روبنسون كروزو ، وروبنسون كروزو هو بطل القصة التي عملها دانيل ديفو وذاعت وانتشرت . وقد صدرت قبل موت الكسندر باربعة اعوام .

والذي يريده الكاتب من البحث والمقابلة بين حياة الكسندر وكروزو ان كروزو صورة من الكسندر وان ديفو كتب قصة مستوحاة مما ذاع من اخبار الكسندر - ووجوه الشبه كثيرة مقنعة . .

تعتذر المجلة عن الاخطاء المطبعية ، ويمكن ان تعتذر عن الاخطاء النحوية !

الموقف

مجلة ثقافية فصلية ، عنوانها ص. ب. ٤٥٥٥ العكاوي . الرباط . المغرب . مديرها المسؤول الدكتور عبدالعلي الودغيري .

في العدد المزدوج (الخامس - السادس) يونيه ١٩٨٨ تفتتح المجلة سنتها الثانية ، ويقول الودغيري في افتتاحيته (سلطة الاسماء واللغة) : «. . . آية التخلف . . . ان تجد الشخص موضوعها في غير مكانه المناسب ، والاسم لغير مسماه الحقيقي (. . .) سلطة هذه اللغة في هذا النوع من المجتمعات انها تجبرك على مساوىء الاخلاق وتكرهك على النفاق والمداراة وكتمان الحق وشهادة الزور . . .» .

وفي العدد قصيدة وقصة وملف لتاريخ الحركة الوطنية ودراسات وملف العدد (المسرح العربي بين التأسيس والتجريب والاحتفالية) ويكتب فيه الدكتور الطالب عن مسرح الطفل في العراق وعبدالكريم برشيد عن شروط التمسرح الاحتفالي ، ورضوان احدادو عن المسرح العربي واشكاليات التأسيس ؟ ورشيد بناني عن بدايات التجريب في مسرح الطيب الصديقي . يرى برشيد ان المسرح الحقيقي لا يزدهر في مجتمعات القمع والكبت (. . .) ولكنه يزدهر داخل الفضاءات الديمقراطية لانه في جوهره حوار والحوار لا يقوم الا على اساس الاختلاف والتعدد . والمسرح ليس هو البناية ولكن الاساس فيه هو الانسان .

وفي الدراسات يكتب عبدالرحمن بودرع في «نظرية تحليل النص من خلال الاصول اللسانية» ويترجم المصطفى اجماهيري «مقدمة القصة الالمانية» (ص ص ١٤٧-١٥٦) . وكنا نقدر لاخواننا في المغرب ان يملوا التبعية لغرب له مصالحه وظروفه وترفه ، والتبعية تعني ضعفا في الشخصية وخطأ في التصرف واجتراراً لا مسوغ له .

ان بدء العام الثاني بعدد مزدوج لا يدل على استقامة شؤون «الموقف» .

شؤون ادبية

المجلة الثقافية الفصلية التي يصدرها اتحاد كتاب وادباء الامارات (ص. ب. ٤٣٢١ الشارقة) دائبة على الصدور كما هو المقرر ومن حسن الى أحسن بما يدل على سهر القائمين عليها وحدبهم في شأنها . وفي عدد ربيع ١٩٨٨ وهو الخامس في تسلسلها وهي في عامها الثاني ابواب : دراسات ومقالات . شهادات . شعر . قصة . تجارب ابداعية . قراءة في كتاب . أضواء . . . ملف العدد (يانيس ريتسوس) .

ومحور خاص ص ص ١٤٤-١٢٧) وفيه : «صادف العام الماضي ١٩٨٧ ذكرى مرور مائة عام على ولادة سالم بن علي العويس ، وقد سمي

اتحاد كتاب وادباء الامارات عام ٨٧ عاما ثقافيا باسم الشاعر احتفاء بهذه المناسبة ، كما دعا الى تشكيل لجنة وطنية . لاحياء مئويته بعدد من النشاطات والفعاليات (. . .) واختتم العام باسبوع ثقافي شامل اشتمل على عدد من الندوات والمحاضرات والقراءات الشعرية وعرض فيلم وثائقي ، واصدر ملصق بهذه المناسبة .

والشاعر سالم بن علي العويس ولد في الحيرة» الواقعة ما بين امارتي عجمان والشارقة عام ١٣٠٧ هـ - الموافق ١٨٨٧م ووافاه الاجل عام ١٣٧٩/١٩٦٥ (. . .) ننشر هنا هذا المحور الخاص المختصر عن الشاعر على أمل ان ينجز اتحاد كتاب وادباء الامارات مشروعه المتمثل بجمع ما كتب عن الشاعر وطبعه ونشره ضمن كتاب منفرد . . . جمع واعداد عبدالاله عبدالقادر . ويذكر ان شعره جمع وصدر في ديوان .

والاتحاد دائب كذلك على موالاة اصداراته ، ويصدر قريبا : فيروز (قصص) لمريم جمعة فرج . هذا هو الساحل أين البحر (شعر) لمؤيد الشيباني . جغرافية الفردوس (شعر) لجعفر الجمري . مدية واحدة لا تكفي للذبح عصفور (شعر) لسيف الرحبي . . الارواح تسكن المدينة (قصة) أنور الخطيب . الرجل العاشر (رواية) لغراهام غرين ، ترجمة مصطفى كمال .

كل العرب

في عدد ٤ تموز ١٩٨٨ حوار مع «الان بوسكيه» : «رائد من رواد الشعر الفرنسي الحديث ، ناقد ادبي وروائي مجدد : ثلاثية ابداعية في شخص واحد . . .»

«اسمه الحقيقي أناتول بيسك وهو من اصل روسي هاجرت عائلته من روسيا هربا من «الثورة» التي حكمت على والده ، الصناعي الكبير ، بالاعدام لكنه تمكن من الهرب مع زوجته وطفله الوحيد الى بلجيكا اولا ثم الى فرنسا . . .»

يقول : «اؤكد لك ان الصدق ليس فضيلة للاديب . وهو ليس جمالية فنية . هل الصدق هو الحقيقة ؟ نعم . دون شك ، أردت أن اكون صريحا ولكن الهم الفني كان هاجسي ككاتب الصراحة والانفعال ليسا مقبولين فنياً . ذلك ان كل الناس ، في كل وقت ، هم في حالة انفعال وحالة معينة من الصدق . . . وهذا ليس بالفن . الفن شيء آخر (. . .) الفن ليس له علاقة بالصدق ، اريد ان اقول ان الصدق مهم ولكنه لا يكفي في الادب» .

جرى الحوار لمناسبة اصدار كتاب رواية «رسالة الى والده» بعد اصداره - قبل ذلك بـ ١٣ سنة - رواية «ام روسية» .

ولكن بوسكيه اكثر اقترانا بالشعر : «الشعر . . . دوره غير دور النثر . الشعر يجعل المستحيل ممكنا ، والممكن مستحيلا (. . .) قد يكون اسهل ان نعرف ما هو اللا شعر على ان نشرح ما هو الشعر (. . .) ، الشعر يعطيك مساحة للحلم ، مساحة للشعور والخيال والتأثر (. . .) ، لا توجد علائق مباشرة بين الشعر والمعرفة . وسواء عشنا في الكهف او على المريخ فهذا ليس له علاقة بالشعر . يجدد الغموض في الانسان والعالم ولا يقدم حلاً معينا (. . .) القصيدة الجيدة لا تعترف بالزمن . تظل جيدة على مدى العصور . . . .» والشعر هو النقطة التي تقلب الموازين وتضع الاشياء في موضع الشك . نحن نعرف انفسنا او يجب ان نعرف انفسنا اكثر في القصيدة» .

ويلاحظ على آراء بوسكيه في الشعر والادب جذور ولد (او طفل) هرب ابوه الصناعي الكبير من حكم بالاعدام اصدرته «الثورة» . . هذه الجذور ، اما الفروع فقد قال انه كان ماديا ثم انقلب .

وفي عدد تموز ١٩٨٨ حوار مع «انسي الحاج» قدمت له المجلة بهذه السطور «تستدرج» كل العرب ، سيد قصيدة النثر في الشعر العربي انسي الحاج ، فيعترف بأنه اقل الناس قراءة للشعر ، وانه عاجز عن كتابة القصيدة الموزونة (. . .) وانه لو لا مجلة «شعر» لما كتب شعراً ابدا (. . .) .

قال عندي حيال التجارب الشعرية العربية الراهنة «تحفظان» : ان لا تكون مجرد افتعال وبهلوانيات لتغطية فراغ ، وان لا تكون تقليداً أعمى مدفوعاً بهاجس «الحداثة» مهما كلف الامر . فالحداثة تخلق ذاتها ولا تؤكل معلبة . وهي ليست شعاراً عقائدياً ولا اكسيرا جاهزا نشربه فنكتسب الخلاص الشعري . كما ان لا علاقة لها بركوب الموجات وتصدر الواجهات الاستهلاكية (. . .) الحداثة ، اذا هي جسدت روح العصر فمقترنة بروح دوام شعري مرافق لكل عصر . .»

كان الحوار لمناسبة صدور كتاب انسي الحاج «كلمات كلمات كلمات» في ثلاثة اجزاء اختار فيها بعض ما كان يكتبه بين ١٩٦٤- ١٩٨٧ في «ملحق النهار» و «النهار» و «النهار العربي والدولي» هي مقالات من النثر «ثمة نصوص شعرية جداً» فيها لم يعدها قصائد «مع انها قد تكون كذلك . وسبب عدم اعتباري اياها قصائد هو أني حين كتبتها لم اقصد ان اكتب قصيدة . جاءت في جو كتابة غير محددة . كتابة شعرية على الارجح ، ولكنها غير مبنية على اساس بناء القصيدة العضوي . . . .»

قال : «قبل ان اكتب تأثرت بنثر فؤاد سليمان والياس خليل زخزيا . . .»

وفي عدد ١٨ تموز ١٩٨٨ تفصيلات عن سوق شعرية تقام سنويا في باريس تباع فيه الدواوين ويوقعها اصحابها ويلقى الشعر ويمثل كذلك . وهو هذا العام في دورته السادسة (٢٣-٢٦ حزيران) التقى فيه من فرنسا ومن العالم ٢٥٨ ناشراً في ١٥ بلداً (لم يكن بينها الشعر العربي) .

اسس السوق جان ميشيل بالاس (وهو شاعر ايضا) وقد سئل عن اتجاهات الشعر المعاصر في فرنسا فقال : «دعنا من الاتجاهات والمدارس ، فقد قتلت هذه الشعر الرقيق (. . .) مدارس الشعر وحركاته تنمو وتكبر ويكون لها استقرارها حين تكون هناك شخصية قوية تتجسد في شاعر يصبح رائدا وزعيما ومنظرا كما في حركة الشعر السريالي التي لم يكن من الممكن ان يكون لها اي طارىء وجود في غياب شخصية الشاعر اندريه بريتون (. . .) الشعر الان في فرنسا افراد مستقلون ولكل شاعر مفرداته ولغته وايقاعاته وعالمه الخاص .

وفي العدد حوار مع المخرجة الالمانية مارغريت فون تروتا وقد اخرجت مسرحية تشيخوف «الاخوات الثلاث» فلماً بالايطالية عنوانه «الخوف والحب» وهي حين كتبت السيناريو استلهمت النص الاصلي ولم تعده اعداداً حرفيا وقد زادت فيه نسبة التشاؤم على نسبة الامل لان فن المستقبل - في الوقت الحاضر - مليء بالخوف اكثر مما هو مليء بالامل» .

وفي العدد مقابلة مع الدكتور علي الراعي جاء فيها : «ان الثقافة الان اصبحت كلمة إن لم تكن مشبوهة فهي كلمة كريهة بل انها تدعو عند البعض للسخرية والاستخفاف . . . .» .

الناقد فاروق عبدالقادر :
الناقد الحقيقي .. ناقد للواقع

♦ اجراه : حسين الحسيني

الناقد المصري فاروق عبدالقادر من اولئك النقاد الذين حققوا لهم عبر جهدهم النقدي مكانة مرموقة ، ويبدو ذلك واضحاً في الكتب والدراسات الرصينة التي الفها او ترجمها والتي منها .

- ازدهار وسقوط المسرح المصري / الطبعة الاولى ١٩٧٩ والطبعة الثانية ١٩٨٣ . وتحت الطبع الان الطبعة الثالثة في القاهرة .

- مساحة للضوء مساحات للظلال (اعمال في النقد المسرحي ١٩٦٧-١٩٧٧ .

- نافذة على المسرح الغربي المعاصر - دراسات وتجارب .

وله كتاب تحت الطبع بعنوان (اوراق من الرماد والجمر - متابعات مصرية وعربية ١٩٨٥-١٩٨٧ .

قلت للناقد فاروق عبدالقادر : ما هو منهجك في النقد ؟

- كلمة النقد او وظيفة النقد أصبحت سيئة السمعة ، بمعنى ان عمل الناقد ليس مفهوماً الا في ضوء انه إما ان يكون محرر اعلانات او ان يكون مبدعاً فاشلاً فتحول الى النقد في حين انني اعتقد ان الناقد الحقيقي هو ناقد للواقع . ناقد لصور الفساد والعجز والنقص والتشوهات في الواقع الذي يصدر عنه العمل الفني ليعود فيتوجه اليه .

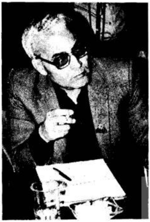
وعندي ان النقد ليس عملاً معزولاً ، لكنه عمل في سياق وفكرة السياق فكرة هامة ، وينبغي ان تكون هامة جداً عند المشتغل في النقد ، بمعنى انني حين اتناول عملاً لروائي ما على سبيل المثال اجد عدة سياقات عليّ ان احدد مكانه منها . فهناك اولاً مجمل ابداعات هذا الكاتب ، وهناك ثانياً الانجازات التي حققها هذا الشكل في الادب العربي «انني ارى الادب العربي كلاً واحداً» فأنا حين اتناول عملاً روائياً لروائي جزائري او عراقي انظر الى مكانه في مجمل الابداع الروائي العربي ، ولا يتدخل العامل القطري الا من اجل مزيد من الفهم ، أي خصوصيات العمل ، وهناك ثالثاً واخيراً ما تحققه الرواية في العالم بوجه عام ، وفي عالمنا الذي نتتمي اليه بوجه خاص ، واعني بذلك العالم الثالث .

على هذا النحو يصبح تناول العمل في السياقات التي ذكرتها امراً يزيد من قدرتنا على فهمه .

● وما هو موقفك تجاه المناهج التي تعزل النص الادبي عن سياقاته ؟

- انني اتحفظ على المناهج النقدية التي تنظر اليه كأنه نبتة معزولة عن جذورها واشير هنا بوجه خاص الى البنيوية مثلا التي تهتم بدراسة العلاقات بين البنى داخل النص بمعزل عن الواقع الذي صدر عنه هذا النص ليعود فيتوجه اليه . . واذكر انني قرأت في وقت واحد - كمثال - دراستين عن شاعرين عربيين تستخدمان ذات المنهج احدهما عن عبدالوهاب البياتي كتبها كمال ابو ديب ، والثاني عن امل دنقل كتبها د. صلاح فضل . وقد لفت نظري في هاتين الدراستين .

- والكاتبان يرفعان لواء البنيوية في الوطن العربي اكثر من سواهما - لفت نظري انهما تخلوان خلواً تاماً من اية اشارة الى موقف كل من الشاعرين من واقعه ومجتمعه وقضاياه الاساسية ، واعتقد ان هذين الشاعرين بوجه خاص يستمدان جانباً كبيراً من قيمتهما من هذا الموقف ذاته ، إذن فان القراءة النصية للعمل ضرورية ومطلوبة ، لكنها جانب من جوانب الجهد النقدي وليس هذا الجهد وحده ، ولعل هذا يقودني الى الحديث عن قضية أعاني منها بشكل خاص وأظنها مطروحة على كل مشتغل بالنقد ، اعني قضية المصطلح ، لقد انقطع او كاد ما بيننا وبين مصطلح النقد العربي القديم ، هذا من ناحية ومن ناحية اخرى فان مصطلح النقد العربي القديم انما هو نابع عن واقع ليس واقعنا . ومن ثم فهو لا يعبر بدقة عما نريد ان نصفه بهذا المصطلح ، وعندي ان هذا القول يسري حتى على اكثر هذه المصطلحات عمومية ، فأنت حين تستخدم تعبيراً مثل الرومانسية ، فان القارىء الذي ينتمي الى الثاقفة الغربية حين يقرأ هذه الكلمة ستتداعى عنده على الفور اعمال بعينها لكتاب يعرفهم ، اما حين استخدمها انا الناقد العربي المتوجه للقارىء العربي فمن اعني ؟ هل اعني المنفلوطي وعبدالحليم عبدالله في الرواية ، ام اعني المهجريين وشعراء ابو للو في الشعر ؟ ولهذا فأنني اتجنب قدر الامكان استخدام المصطلح الذي هو ليس محدداً اصلاً عند كاتبيه . وألاحظ بهذا الصدد ايضاً اننا نستورد المصطلح من الثقافة الغربية ، وتحديداً من اوربا الغربية بعد ان يكون هذا المصطلح ذاته قد تم استهلاكه



وتجاوزه في الثقافة التي انتجته وانتقال النقاد العرب على وجه الاجمال من مصطلح الفكر الوجودي الى مصطلح النقد البنيوي - مجرد مثال - ولا انسى ان مسرح الجيب المصري ، اي المسرح الذي انشيء كي يقدم التجارب المسرحية الطليمية في العالم والذي افتتح عام ١٩٦٢ بتقديم مسرحية «لعبة النهاية» لصموئيل بيكت ، وفي العام التالي مباشرة كان يوجين يونسكو يقدم على ثلاثة مسارح في القاهرة في وقت واحد .

لقد كان مسرح العبث او ما يسمى عندنا باللا معقول قد استهلك في البلاد التي انتجته ، هذا من جانب ، ومن جانب آخر فقد ادى تقديم هذين

الكتابين الى ان يكون لدى جمهور المسرح نوع من المرادفة بين المسرح الطليعي من جانب ومسرح العبث من جانب آخر ، اي انك لكي تكون طليعياً في المسرح وجب ان تكون عابثاً ، وقد ادى هذا ذاته بكاتب مثل توفيق الحكيم لان يركب الموجة فيكتب «يا طالع الشجرة» في ذات الوقت اي عام ١٩٦٣ ، وهذا كله ليس غير وجه من وجوه الثقافة العرّبية في مجملها تجاه النموذج الغربي .

انني ابتغي الوضوح في ما يكتب من نقد وثمة دعوة تقوم على النقد لا يجب ان يكون بالضرورة واضحاً واننا نحن النقاد المصريين بوجه خاص مهتمون بالوضوح ، وانني اعتقد ان الغموض في الكتابة النقدية يعني التشوش والارتباك في افكار الناقد ذاته ، اما اذا كان فكري واضحاً وجب ان يكون تعبيري عنه واضحاً ، اما اذا لم يكن فكري كذلك وجب عليّ ان اعيد النظر فيه .

نقطة اخيرة هي انني اطلب من الكتابة النقدية ان تكون ايضاً كتابة ممتعة . . فالنقد عمل ابداعي يستعين بأدوات ووسائل . . لكن الصياغة الاخيرة يجب ان تقدم لقارئها متعة لا تقل كثيراً عن متعة العمل الابداعي . . اننا نقرأ نقداً ثقيلاً أو غامضاً . . وانني الاحظ سيادة الثرثرة النقدية حين يكون محصول النقاد الفكري ضئيلاً أو مكروراً . اقرأ صفحات كاملة فأجد انها يمكن ان تختصر في سطور قليلة ، فلماذا اذن يعذب النقاد الثقلاء قراءهم .

● من خلال كلامك نفهم ان ليس ثمة نظرية نقدية عربية . . فهل ترى ذلك ؟

ـ لا اعتقد اننا نحن النقاد العرب المشتغلين قد توصلنا الى نظرية نقدية متكاملة . . نحن نكتب ونراكم ما نكتبه صادرين عن توجهات ثقافية متباينة وتكوينات سايكولوجية مختلفة ، وأطر مرجعية متعددة ، ولنقل انه منذ بدأ النقد العربي الحديث يخرج من عباءة النقد اللغوي واللفظي القديم على ايدي الشيخ السيد المرصفي في نهايات القرن الماضي وتطوراته المختلفة عند العقاد والمازني من جانب وطه حسين وتلامذته من جانب آخر وامتدادات تلك الاتجاهات كلها وانتهاء بما نكتبه نحن لم تتبلور نظرية نقدية واضحة ،

لكن يمكن القول بوجود حد أدنى من المسلمات بنظرية نتيجة هذا التراكم الذي اشرت اليه ، فلم يعد ممكناً الان النظر الى العمل الادبي بمعزل عن صاحبه ، ثم يأتي الاختلاف بعد ذلك ، الى اي مدى يمكنني ان استخدم المادة التي اعرضها عن حياة الكاتب في تقييم عمله ، وكذلك انني لا استطيع ان انظر الى العمل بمعزل عن مجمل الواقع السياسي والاقتصادي والاجتماعي الذي افرزه ، بعبارة اخرى ان رواية مثل «ثرثرة فوق النيل» تكاد تفقد قيمتها ما لم يتضح للقارىء انها مكتوبة مباشرة قبل ان تهوى مطرقة نكسة حزيران على رؤوسنا . . ويبقى ايضا الاختلاف في درجات ارتباط العمل موضوع النقد بمجمل هذه التغييرات في الواقع يتراوح ما بين القراءة الميكانيكية لهذه العلاقة والفهم الذي يضع العمل وتحولات الواقع في سياق واحد ، هاتان مسلمتان لا اعتقد ان احداً من المشتغلين في النقد اليوم ينكرهما ، او يتشكك في صدقهما .

من جانب ثان ليست هناك نظرية واضحة ومتكاملة مثل البلورة . . ان المبدعين يبدعون اعمالهم ، والناقدون يكتبون ويراكمون اوراقهم وحين تتبلور نظرية للنقد العربي لابد ان يظهر نقاد لها .

● وهل تعتقد ان تلك المحاولات واعية ام انها عفوية ؟

ـ بشكل ما هي اجتهادات نقدية واشير هنا الى اجتهاد نقدي لم يتبلور بعد د. شكري محمد عياد في «دائرة الابداع» والرجل يقول بوضوح انه يضع افكاراً غير نهائية امام المشتغلين وقد نجد لمحاولة د. شكري اشباهاً في مواقع اخرى من الساحة النقدية العربية ، لكنني اعتقد ان النقد في جوهره عمل تطبيقي ، وان الناقد مهما ساق بين يديه من مبررات نظرية فان اختبار افكاره يبقى مرهوناً بالتصدي لعمل بعينه او ظاهرة بعينها في سياقها الموضوعي .

● الا تعتقد معي ان مسألة التعامل مع التراث تكتنفها اشكالات عديدة ، فما هي في تقديرك انجع طريقة او منهج للتعامل مع التراث نقداً ونصاً ومعالجة ؟

ـ اعتقد اننا يجب ان نتعامل مع التراث كما يحيا فينا ، يعني انه ليس صفحات جامدة ، بداية علينا ان نعرفه ثم ان نفرزه فتبقى عناصره القابلة للحياة لتحيا فينا وقد اكتسبت همومنا .

انني حين انظر الى اعمال تستوحي التراث او تستلهمه او تستند عليه لا أغفل لحظة واحدة ان هذه الاعمال يكتبها مبدعون في هذا الزمان لقراء او متلقين في هذا الزمان ايضا ، فحين يكتب صلاح عبدالصبور مثلاً «مأساة الحلاج» وحين يكتب الآخرون . . . فانني لا انسى ان هذا العمل رسالة ينقلها كاتب وشاعر في هذا العصر من وراء اقناع شاعر ومتصوف من القرن الرابع الهجري مثلا ، بمعنى اخر عليّ دائماً ان اضع في اعتباري هذا السؤال : ما الرسالة التي ينقلها لنا هذا المبدع حين يعود الى صفحات قديمة ويبعث فيها الحياة ، انها لن تحيا الا اذا كانت قد نجحت في ان تستحضر جوهر هذه الشخصية او تلك الحادثة وان يجعلها قادرة على ان تكون لانسان هذا الزمان ، شيئاً يتعلق بواقعه هو ، فقد صلب الحلاج وانتهى ذلك ، لكن حلاج عبدالصبور في هذا المثال سيبقى طالما بقي هناك معنى لصراع المصلح بين ان يرفع كلمته او ان يرفع سيفه ،

وهذا ينطبق على كل استلهام من تاريخنا القديم ، او الحديث الواقعي او الاسطوري سواء ماحوته كتب التاريخ من احداث ووقائع أو ما رواه الرواة من سير وملاحم . . . الخ . ان المبدع يستنطق هذه الصفحات الصماء ويخرجها بهموم عصره هو لا العصر الذي وقعت فيه الاحداث او نشأت فيه السيرة ، وعلي أنا كناقد ان شئت التصدي لهذا العمل ان اقطع رحلة المبدع نفسه الى مصادره الاولى اي أن اعود في مثالنا هذا الى معرفة الحسين بن منصور الحلاج نفسه ، ثم ارى ماذا اسقط منه المبدع المعاصر وماذا ابقى .

انني في كل عمل ينحو هذا المنحى اطرح سؤالاً حول الصدق التاريخي ، وهناك لن اتحدث عما قاله ارسطو من زمان بعيد عن الفرق بين الشاعر والمؤرخ ولكنني اقول فقط ان من حق الشاعر ان لا يلتزم التزاماً حرفياً بكل وقائع التاريخ واحداثه ، لكن عليه في ذات الوقت الا يمسخ جوهر الشخصية التي يتصدى لتناولها ، كأن اقدم مثلا هارون الرشيد بصفته ثائراً ، بعبارة اخرى انني لا احاسب المبدع عن تفصيلات الوقائع والاحداث التاريخية لكنني انظر الى جوهر

الشخصية التاريخية كما صاغها ، هذا سؤالي عن الصدق التاريخي .

● ثمة سؤال عن الصدق الفني ، بمعنى الى اي حد استطاع المبدع ان يقدم لنا الشخصية او الحدث التاريخي في اطار الفن او النوع الفني الذي يمارسه ؟

- الاجابة تكمن في المثال السابق نفسه ، هل استوى الحلاج شخصية تراجيدية عند عبدالصبور ؟ وهذا بطبيعة الحال يختلف عما اذا كان المبدع قد اختار ان يقدم لنا رواية . . وهذا سؤال آخر عن الصدق الفني ، والسؤالان معاً يؤديان الى الرسالة التي شاء المبدع ان ينقلها الينا نحن معاصريه على لسان ذلك المتصوف من القرن الرابع الهجري .

● ان مسألة التجريب بشكل عام وفي المسرح بشكل خاص تنطوي على الكثير من اللبس . . فكيف تفهم المسرح التجريبي مثل ذلك مثل الشاعر الذي لا يعرف العروض ويكتب قصيدة النثر قديماً انه تجاوز العروض ؟

- باختصار ان هذا الفن وقد تجاوز عمره (٢٥) قرناً من الزمان لم يعرض ابداً تجريبياً من اجل التجريب وان فنانيه الذين حفروا اسماءهم على صفحاته انما فعلوا ذلك لانهم تمثلوا تراثه ، وحين لم يجدوا فيه وسائط قادرة على نقل رؤاهم عمدوا الى التجريب ، وبقيت تجاربهم لانها لبت احتياجات قائمة عند جماهيرهم ، وهي من ثم اصبحت عناصر لا تنفصل عن طلب التراث ، وهذا هو معنى جدل التراث والتجريب ، بمعنى اخر لايكون التجريب هرباً الى المجهول او متكأ للجهل بالقواعد الاصولية لهذا الفن او ذاك . . اني لا استطيع ان اخرج عن العروض ما لم اعرفه ، وما لم تكن ثمة ضرورة موضوعية لهذا الخروج ، لكنني الاحظ في كثير من الاعمال التي تدعي لنفسها صفة التجريب انها ببساطة مهرب من معرفة القواعد الاصولية للفن المعني في المسرح او غير المسرح .

القاهرة

ادباء من اسيا وافريقيا .. في ندوة الاديب وقضايا العصر

● شمس الدين موسى

ثلاثون سنة مرت على انشاء منظمة تضامن الشعوب الاسيوية والافريقية . وهي المنظمة التي تكونت تطبيقاً لواحد من مقررات التعاون بين شعوب اسيا وافريقيا ، في الفترة الذهبية - الخمسينات - التي تحرر بها اكبر قدر من البلدان التي سقطت تحت ربقة الاستعمار التقليدي الذي رزح على كاهلها عشرات السنين .

ولقد قامت منظمة التضامن بين الشعوب الاسيوية والافريقية لكي تساعد الشعوب المتطلعة الى التحرر والاستقلال وتقديم المساندة لحركات التحرير الثائرة ضد جميع الاشكال الاستعمارية ، سواء كانت تلك المساندة مادية أم سياسية . ولقد اختيرت القاهرة كمقر دائم للمنظمة التي استمر عملها طوال السنوات الثلاثين بين مد وجزر دون ان تتأثر بمختلف التغييرات السياسية التي أصابت التوجهات المصرية ، حيث ظلت تلك المنظمة بمنأى عن التدخلات نظرا لاستقلالها تماماً ، بالاضافة الى النخبة المثقفة التي تفرغت لها طوال تاريخها .

ولقد استعدت المنظمة للاحتفال بمرور ثلاثين عاما على انشائها باعداد ملتقى فكري عالمي ، اشترك في الاعداد له اللجنة المصرية للتضامن برئاسة «احمد حمروش» وكل من مجلة لوتس التي تصدر في تونس باسم المنظمة العالمية ، ومجلة اتحاد كتاب اسيا وافريقيا التي تصدر بالقاهرة . كما دعي للاشتراك في الملتقى عدد من الادباء من مختلف انحاء اسيا وافريقيا منهم الشاعران الروسيان «رسول حمزاتوف ، وسوفر نيوف» اللذان القيا اشعارهما في الندوات الشعرية المصاحبة للملتقى .

ولقد قدم المدعوون للملتقى ابحاثا عديدة نوقشت جميعها تحت عنوان الندوة «الاديب وقضايا العصر» ، على الرغم من معالجتها لموضوعات مختلفة مثل قضية الثقافة الوطنية ، وقضية الديمقراطية والابداع ، وأدب المقاومة . . . الخ

وجدير بالملاحظة ان سكرتارية الندوة عملت منذ البداية على اشراك عدد من الشخصيات الادبية المصرية ، التي تمثل في مجملها روافد وفروع الثقافة المصرية امثال د. لويس عوض ، ود. محمود امين العالم ، وسعدالدين وهبة ، ود. انور عبدالملك ، ود. شكري عياد ، ود. يوسف ادريس ، ووزير الاعلام صفوت الشريف ، ود. سمير سرحان .

ومن الابحاث الهامة التي توقف عندها المتحاورون والحاضرون ، البحث الذي قدمه الناقد المغربي «محمد برادة» بعنوان «سؤال الديمقراطية وسؤال الابداع» وقد تعرض فيه الباحث لمشكلة الديمقراطية وعلاقتها بالابداع ، وبين العلاقات الوطيدة التي تجمع بين المفهومين .

بدأ «محمد برادة» بحثه بتحليل كلمة الابداع بأبعادها المختلفة ، نظراً للالتباس الذي يقع فيه البعض مما يحجب منظور الرؤية ، ففي رأيه ان كلمة الابداع نالت الكثير من الازدهار المتزايد ضمن نسق الايديولوجية الانسانية ، التي قامت في اوروبا من اجل مناهضة لاهوتية القرون الوسطى ، وتخليص الانسان من استلابه ، وعند ذلك فانه يعود الى نفسه وذاته ومن ثم يشعر بتحرره من حالات الاستلاب .

ويستدرك د. برادة مبيناً أنه كان الانسان فانه في كل الاحوال يجابه بقوة موضوعية ، تتمثل في مقتضيات تنظيم عمله الفني ، والى جانب تلك

المقتضيات الموضوعية التي تحد من حرية المبدع ونزواته ـ فان هناك شروطاً اخرى تتصل بعلاقته مع الاخرين ومع الذات والكون . ويركز الباحث رؤيته في السؤال .... كيف نعيش التغير من خلال تغير وعينا وعلاقتنا بالآخرين ؟ والتغيير في رأيه يعني تخلينا عن الهوية الثابتة والنظرة الانطولوجية المؤسسة لأصل متوهم . أي يعني ان نعيش في قلب الصيرورة وبالتفاعل مع معطيات الواقع تفاعلاً تحويرياً يغني الثقافة والانسان في صراعهما مع الطبيعة والمجهول .

ويتوقف الباحث طويلاً عند قضية الديمقراطية . فيتعامل معها في ابعاد متعددة من خلال ارتباطها بالعلائق الاجتماعية والفلسفية السياسية التي تعتمد الحوار ، مع مراعاة مصالح الجماعات والافراد المتساكنين على حد قوله . وتعني على المستوى النظري المساواة في كل شيء .

ويرى د. برادة أن ما يهدد الديمقراطية باستمرار يتمثل في هيمنة الأحادي (الأوليغارش) على الجمعي المتعدد ، وهي لا توجد الا عندما نضمن التغيير عبر الحوار والاقناع والانصات لجدلية المجتمع . وفي رأيه ـ عند هذا يلتقي الانتاج الابداعي بالديمقراطية . ويعيب على البنى اللاهوتية التي يرى انها لم توجد في القرون الوسطى فحسب كما هو شائع ـ بل انها في رأيه لم تكف عن التناسل في العصر الحديث ، وبأشكال قد تختلف في المظهر ، أن تلك البنى اللاهوتية لم تفقد ملامحها في المجتمعات الاكثر تصنيعاً وتقدماً في مجال التكنولوجيا والتدبير المعتمد على الحاسبات الآلية .. الحاسوب» ورجع ذلك لسيطرة رأس المال العالمي وتصبح الثقافة الاستهلاكية ، مما يؤول كل شيء في النهاية الى بنية لاهوتية تبذل قصارى جهدها لاماتة النقد وتسخير كل شيء من اجل الربح .

ويأتي البحث بعنوان «الديمقراطية والابداع في اليمن» للكاتب اليمني «عمر الحجازي» ، لكي يتناول الديمقراطية من منظور مختلف يرتبط بشكل خاص بمجمل الاوضاع في اليمن جنوباً وشمالاً ، فيطرح الباحث من خلاله الامل القومي ، الذي يتمثل في توق الانسان العربي في اليمن الى تحقيق وحدة ضفتي اليمن السعيد .

ويرى «عمر جاوي» ان الصراع المستمر والدائم لخلق أساليب متطورة للديمقراطية هو في جوهره نوع من الابداع الشامل لازدهار الموهبة الانسانية في كل مناحي الحياة ، والمثال في رأيه ما يحدث الان في الارض المحتلة ، فالاطفال والصبيان والشباب يصوتون من اجل تقرير المصير الذي منعوا منه بالحجارة ، وذلك في رأيه يعد نوعاً من الابداع والخلق الناتج الذي تفرضه ظروف غياب الديمقراطية والحرية ، وبذلك نرى ان الباحث اليمني لم يعزل قضية الابداع عن الديمقراطية عن الحرية ، على الرغم من اتساع مفهوم الابداع لديه ، فلم يقف عند مستوى الابداع الفني والادبي .

ثم يأتي البحث بعنوان «بين الديمقراطية والابداع من السودان وقدمه الشاعر السوداني تاج السر الحسن ليحتوي على دعوة توحيدية للكتاب والادباء من مختلف انحاء العالم فيما أسماه جبهات موحدة للمبدعين من اجل حل الكثير من المشاكل الثقافية والحضارية التي تواجه شعوب اسيا وافريقيا التي تتمثل في تعرض تراثها الحضاري الشعبي للضياع والنقد . ومعظم ذلك التراث شفاهي ومكتوب بلغات وخطوط تحتاج لفك طلاسمها .

ويؤكد الشاعر «تاج السر الحسن» في بحثه على دور الابداع في تحقيق الديمقراطية فيبين انه حتى في ظل النظم الاقطاعية المتخلفة كان الادب ينادي بالحرية والمساواة والعدالة . والمبدع لا ينادي بها مثلما يدعو لها السياسي او الاقطاعي . بل انه يملك ادواته الخاصة وحقه في عرض الحاضر والعودة الى الماضي وتأمل المستقبل ، ويضرب امثال على ذلك بأعمال عظيمة مثل الحرب والسلام لتولستوي ، وابنة القبطان لبوشكين ، وثلاثية نجيب محفوظ ، وأعمال عبدالرحمن الشرقاوي .

ويطالب الباحث بضرورة الوصول الى ازالة الامية ، والانتقال بالناس الى مرحلة التثقيف ، وذلك في رأيه لن يتم بدون ازالة الفوارق ورفع مستوى معرفة ألناس ، ومستواهم العلمي .. والأدب او الفن الحقيقي في رأيه لابد ان يواكب حياة الانسان لرفع معنوياته . وأيد ذلك بكثير من الاعمال الادبية السودانية التي لعبت دورها كنبراس وهادي للدعوة للحرية كأشعار «جيلي عبدالرحمن» ، و «الفيتوري» ، واغاني محجوب شريف ، والاشعار الشعبية لخليل فرح ، ويوسف مصطفى التي لعبت دوراً كبيراً في المقاومة السودانية في مراحلها المختلفة .

ورابع الابحاث الهامة التي اثارت اهتماماً ملحوظاً في ندوة الاديب وقضايا العصر ، البحث بعنوان «الديمقراطية باعتبارها مقولة ابداع ادبي» للناقد والمفكر المصري «ابراهيم فتحي» الذي يبلور في بداية بحثه المشكلة العامة للابداع باعتبار ان عملية ابداع الفرد لشخصيته الانسانية ابداعاً متصلاً طوال التاريخ ، ويرتبط بالعلاقات الاجتماعية بكل ابعادها ، وذلك لكي يكون الفرد قادرا على الاسهام في تشكيل انسانيته وتثقيفها وتطويرها ، وفي هذه الحالة لابد أن يتشابك ابداع العمل الفني او الادبي بالمعرفة .

ويرى الباحث ان عملية الاسهام في خلق رؤية جديدة يعتبر متمياً لعميلة الابداع ، بل اهم روافده ، ويحدد ان تلك الرؤية الجديدة ليست شيئاً يمكن استنباطه من نظرية سياسية حتى لو كانت هذه النظرية جديدة ، كما وان الممارسة الابداعية أي عملية الابداع تمثل نوعاً من النضال من اجل الديمقراطية ، فتنتهك كل ما هو محظور بنفس الطريقة التي تجعلها تطرح المسلمات التي رسخت للمناقشة ، والمثال على ذلك الرؤية الفنية الجديدة التي تبلورت في عالمنا العربي مع اعقاب الحرب العالمية الاولى ، وهي رؤية تقترح نموذجاً جديداً لوجود الفرد الذي يسعى من اجل التحرير من التبعية الشخصية لذوي النفوذ السياسي والاقتصادي والفكري ..

وهذا في رأيه لم يثبت ايضا .. ويقول ابراهيم فتحي : «والان انفصل البعد الفردي عن البعد الاجتماعي وتمزق الفرد من داخله ، واصبح مرغماً على ان يكون معزولاً محاصراً ، ولم يعد من الممكن التعبير بلغة التحقيق الفردي والفعل الحر والتجربة الشخصية الفنية عن العالم المعاصر ، واصبحت الكتابة وفقاً للرؤية الابداعية السابقة أكذوبة بالية ، وتزخر الساحة الادبية بمحاولات لاكتشاف الرؤى الجديدة . ويتكرر القول برفض الابداع الادبي للعلاقات القديمة ...

ويقول ايضا ... مفسراً الابداع ..

« والكتابة الابداعية ليست مقصورة على خلق الرؤى الجديدة او حتى التقدمية ، فان ذلك جزء من العملية الابداعية لا يستغرقها بأكملها ، فالابداع الادبي يشمل من ناحية اساسية خلق الاساليب الادبية والاجناس الجديدة ، او تطوير القديمة ، والاداء اللغوي الجديد ، ويرتبط ذلك بحرية الكاتب او نضاله داخل الكتابة لكي يعود حراً في اختيار موضوعاته وطرائقه ... »

♦ سمير احمد الشريف

اتحاد الكتاب والادباء الاردنيين يستضيف الروائي العربي الطيب صالح

شهدت قاعة الندوات والمحاضرات في مقر اتحاد الكتاب والادباء الاردنيين لقاءً حارا بين محبي الادب العربي الحديث عامة وقراء الطيب صالح على وجه الخصوص .

في تلك الامسية قدم الروائي العربي للحضور امين عام اتحاد الكتاب الناقد والشاعر الاستاذ ابراهيم العجلوني فرحب بالضيف في بلده الثاني الاردن مستعرضا بدايات هذا الروائي الادبية ومتوقفا امام روايته التي احدثت ولا زالت الكثير من ردود الفعل النقدية والتحليلية ، حيث ترك المجال امام الطيب صالح ليتحدث للحضور بنفسه مؤكدا على الخلفية الثقافية التي انطلق الطيب صالح منوها باوضاع السودان الاقتصادية وكيف انه مع كثير من المثقفين السودانيين كانوا وما زالوا ينظرون الى القاهرة ودمشق وبغداد مراكز اشعاع فكري وادبي تتلمذوا على اساتذته وما زالوا ينهلون من معين تراثه ، وقد عرج الطيب صالح في تقديم نفسه للحضور فأكد على دور عمله خارج الوطن وخاصة في لندن . في قسم التمثيليات في هيئة الاذاعة البريطانية في افادته من النظر الى الوطن العربي عن بعد وهذا ما ساعده كثيرا في رصد الكثير من المواقف التي اشار اليها تلميحاً في روايته (موسم الهجرة الى الشمال) من انه استطاع أن يرصد وبشكل خفي عوامل تغيير كبير يمور بها البحر العربي وتنبيء بكارثة تجلت في هزيمة ١٩٦٧ .

بعد ذلك استمع الطيب صالح الى مجموعة كبيرة من الاسئلة التي تقدم بها الجمهور ومنها :

الطيب صالح كرس روايته «موسم الهجرة الى الشمال» للحديث عن الحضارتين العربية والغربية في حين ان هذا المضمون تناوله كل من يحيى حقي في «قنديل ام هاشم» وسهيل ادريس في «الحي اللاتيني» وتوفيق الحكيم في «عصفور من الشرق» وغيرهما فما الجديد الذي اضافه الطيب صالح في روايته هذه ؟!

■ عندما بدأت بكتابة روايتي موسم الهجرة الى الشمال ، كانت كل الاعمال الروائية التي تناولت العلاقة بين الحضارتين تنظر اليها كعلاقة رومانسية والاستدراك الذي اضفته فيها عن غيرها من الروايات العربية التي سبقتني انني وظفت احساسي الخاص بان العلاقة القائمة بين الحضارتين ترتكز على الصدام والمجابهة حضاريا ، حاولت في روايتي ان اطرح افتراضي بان الماضي والمستقبل يتآمران معا على الحاضر ويظل دور النقد في كشف صحة او خطأ هذا الافتراض . هذا اولا وثانيا ان موسم الهجرة الى الشمال تختلف كليا عن سابقاتها رغم انها قد لا تكون افضل منها ذلك ان الروايات السابقة تحدثت عن العلاقة بين الحضارتين قبل حدوث الصدام الحضاري ، الغرب يحيا في وهم كبير ، خاصة بعد ان وصلته الف ليلة وليلة . حتى يمكن القول ان الاوربيين صاغونا على الصورة التي يحبون ان نكون فيها لانهم لا يريدون ان ينظروا الينا نظرة واقعية .

● من يقرأ روايتك موسم الهجرة الى الشمال وعطيل لشكسبير يلحظ وبوضوح العلاقة القوية التي تربط مصطفى سعيد بطل الرواية بعطيل !

نعم هناك علاقة وكلاهما اشتركا بفعل القتل ، الرواية مليئة بكثير من الاشارات لعطيل وقد عارضت شكسبير تماما كما عارض شوقي ابن زيدون ، شكسبير قدم رجلا عربيا ووضعه في مركز خطير يمثل قمة الحضارة الغربية ـ في مدينة البندقية ـ واوصله قيادة الجيش تماما كما نفترض ان يصبح عربيا قائدا كبيرا في جيش امريكي . . هذا وهم ، مصطفى سعيد كذلك ذهب الى لندن ، حصل على مركز قيادي ، حقق لنفسه شهرة واهمية ، نال شهادات ، تزوج لكنه قتل ، الاسباب واضحة انه ما نسي الاحساس ببذرة الصدام بين ما في داخله نفسه والمحيط الذي يعيش فيه ، لم يستطع ان ينسجم مع هذا المحيط . .



■ رغم إخلاص الطيب صالح الشديد للتراث العربي واللغة العربية فاننا نلحظ استعماله اللهجة العامية في حواره بماذا يفسر الطيب ذلك ؟!

صحيح انني استعملت اللهجة العامية في حوار قصة (بندرشاه) و «مريود» بشكل خاص ، ومع اعترافي ان هذه اللهجة قد تحد من انتشار كتبي في الاقطار العربية الاخرى وتكون حائلا دون فهم خطابي فيها الا ان لي اسبابي التي ازعم انها ضرورية مع الايمان بان الفصحى هي الوعاء الصحيح لايصال الرسالة . الحقيقة انني كنت امام معضلتين اما ان استعمل اللغة الفصحى وهي لغة التخاطب في اقطار العالم العربي واكسب اكبر عدد من القراء ولكن على حساب ضياع ابعاد الشخصيات القصصية او اكسب تقديم ابعاد شخصياتي بصورة موحية ومعبرة باستعمال اللهجة على حساب مجموعة كبيرة من اعداد القراء واخترت لهذا السبب استعمال اللهجة العامية حتى اكون اكثر صدقا في تناول الشخصية فكيف يتسنى لي ان اجعل (الزين) مثلا ينطق بالفصحى ؟ فقط اريد للشخصية ان تحكي بنفسها .

الطيب صالح سيد الرواية العربية لماذا لا تدخل الرواية العربية حظيرة العالمية !

■ اسمحوا لي ان اتنصل من هذه التسمية ، انا لست سيد الرواية العربية ، انا مجرد فرد في هذا المجتمع لدي امكانية خاصة هي موهبة الادب ولا اتميز عن سواي من الاخوة ، حقيقة لا يوجد في الادب سيد او عظيم لان كل اديب يضيء بقعة ويسلط الضوء على زاوية معينة وبدون تواضع فانا لا استحق هذا اللقب وان كان لا بد من شخص تعطى له فهو الاستاذ نجيب محفوظ لانه فعلا اوجد ما يسمى بالرواية العربية وقدمها للعالم العربي فهو المؤسس فعلا لشيء جديد ـ الرواية العربية ـ ويكفيه (الثلاثية) حتى ينال هذه الشهرة .

اما لماذا لم تدخل حظيرة العالمية فلهذا اسباب كثيرة .

أ ـ ان العالمية ليست مطلبا . . لماذا نصر على العالمية ، العالم العربي بملايينه عالميا ايضا :

انا احاول ان انزع من ذهن القارىء العربي عقدة التعلق بالاجنبي وان الاجنبي اذا قرأنا فمعنى ذلك اننا وصلنا العالمية ، لماذا اللغة الفرنسية والانجليزية هما اللتان تحددان العالمية ، لماذا لا يشعر اهل الصين بهذه العقدة او أهل اليابان مثلا ؟!

ب ـ بعضكم اثار ادب امريكا اللاتينية وانه بمدة قصيرة وصل العالمية ، نحن نختلف كثيرا عن امريكا اللاتينية ، هناك لا حدود للادب الا انتهاء الموهبة فقط ، لا قيود الا قيود الموهبة اما هنا فكثيرة هي الامور التي يصطدم بها الكاتب ، لعلكم تلاحظون الهجوم على موسم الهجرة بحجة الجنس لوجود بعض الفقرات التي تخدم السياق الفني وترمز لاشياء كثيرة .

● هل تعتقدون ان عصر الرواية انتهى امام هجمة التلفاز !؟

■ لا اظن ذلك ، نحن امة يجري في دمها عشق الحرف المكتوب والكلمة جزء اساس في حضارتها ، مع تقدم التلفاز وتقنياته المعقدة الكثيرة الا انه لم يؤثر على جمهور القراء ، كثيرا من الاعمال التلفزيونية ساعدت في انتشار كتب وارغمت المشاهدين على قراءتها من جديد ، في اوربا خدم التلفاز الرواية بشكل كبير ، آمل ان يصل التلفاز العربي الى مستوى رائع في تناول الاعمال الادبية العربية لدرجة يشجع معها المشاهدين على العودة اليها وقراءتها لا العكس .

● ما هو جديد الطيب صالح بعد هذا الغياب الطويل ؟!

■ شهيتي للكتابة لا زالت مصابة بالعطب ، ومشكلة الوقت هي القضية ، عملي يأخذ كل وقتي لا استطيع ان اكتب على حساب الوظيفة ، ولا استطيع كذلك ان اكون منظما ودقيقا كما يفعل استاذنا نجيب محفوظ . آمل ان تتاح الظروف قريبا واتفرغ للكتابة من جديد .

ولعل من الملاحظات السريعة التي يخرج بها من التقى بالطيب صالح تواضعه الجم وروح الدعابة التي اظلت حديثه وامتلاءه بالتراث العربي واعتزازه المطلق به .

من سرق رواية : «ذهب مع الريح» ؟

• محمود قاسم



لقطة من فلم (ذهب مع الريح)

تنظر المحاكم الفرنسية منذ أشهر اغرب قضية ادبية عرفت من نوعها . ان الكاتبة المعروفة ريجين ديفورج قد قامت باقتباس النص الكامل لرواية «ذهب مع الريح» وقامت بصياغته في شكل جديد في روايتين .

هذه القضية رفعت ضد الكاتبة منذ عام ١٩٨٦ . والغرابة في القضية ان رواية «ذهب مع الريح» هي اشهر رواية ادبية نشرت في القرن العشرين . وقد ازدادت هذه الشهرة بعد نجاح الفيلم الذي اخرجه فيكتور فلمنج منذ قرابة خمسين عاماً . وقام ببطولته كل من كلارك جيبل وفيفيان لي .

السؤال الان . . هل يمكن لكاتبة مثل ريجين ديفورج ان تقوم باقتباس نص مشهور مثل «ذهب مع الريح» لتصوغه من جديد . وهل من حقها ان تفعل ذلك . وما هي الحيثيات التي يمكن ان تدين او تبرىء هذه الكاتبة ؟ بل هذه القضية هي احدى القنابل الموقوتة المصنوعة من جهات غير معروفة الغرض منها زيادة مبيعات هذه الرواية . . كل هذه اسئلة لم تجد الاجابة بعد الا بعد النطق بالحكم .

ريجين ديفورج (٦١ عاما) ناشرة وكاتبة معروفة ومخرجة سينمائية وممثلة عملت بالمسرح والسينما . اسست دار نشر في عام ١٩٦٧ . وكان اول كتاب نشرته هو «مغفل ايرين» للشاعر لوي آراجون . وهو كتاب ينتمي الى الادب المكشوف . وقد اتبعته بمجموعة اخرى من نفس النوعية حتى تخصصت هذه الدار في نشر تلك النوعية من الكتب . وقد هوجمت ريجين كثيرا لهذا الاتجاه . خاصة ان احدى دور النشر قد سرقت نفس الكتب وطبعتها لحسابها . وعندما ترفع عليها قضية تقول لها احدى النساء : «كيف لسيدة مثلك ان تفكر في هذه الموضوعات . فكري في ابنائك» .

وقد اغلقت ريجين دار النشر والمكتبة بعد هذا الحادث وهي ترد قائلة : «لست خاطئة فيها

يتعلق بالادب المكشوف ! . فأن لدي ممنوعاتي مثل كل الناس . ولكن الاشياء ليست بالنسبة لي بالغة التعقيد . ولا اشعر بحاجة ان اسود الاشياء ، طالما ان القارىء يتذوق هذه النصوص . مثلما حدث في رواية «الموت» لباتاي . فهو كتاب حب غريب . بل اكثر الكتب جمالا . ومع (قصة او) الذي تناول مشاعر الذات . هناك كتاب دوساو ولاكلو ، و «حياة راقصة» لشاتو بريان . فهل راحت هذه الكتب ابعد من حدودها ؟ ابدا . فنحن نعود دائما الى نفس الكتب . ونسمع فيها نفس الاشياء . ونفهم عنها ان هذه الخيارات تجعلك قريبا من الآخرين او سرعان ما تبعدك عنهم . لقد عرفت دوما انني سأكون وحدي . ولكنني لم اسلك الطريق» .

اذن فقد بدأت ريجين حياتها كناشرة ـ قبل ان تكون مبدعة ـ بفضيحة ومحاكم . ونشرت كتب من طراز (حكايات ضالة) ثم (لولا وبعض الآخرين) ثم (بلانش ولوس) . . اما اهم رواياتها كمؤلفة فهناك (الدراجة الزرقاء) الذي نشرت الجزء الاول منها جام ١٩٨٢ . ثم توالت الاجزاء الاخرى والتي كان آخرها (الشيطان يضحك ايضا) عام ١٩٨٦ . وهي الثلاثية الضخمة التي سرعان ما نظرت المحاكم في امر علاقتها بالرواية التي كتبتها الإمريكية مرجريت ميتشل . اما اهم روايات ريجين الاخرى فهناك «الكراس المسروق» عام ١٩٧٩ . و «ثورة الراهبات» عام ١٩٨٢ .

في روايتها (الكراس المسروق) نرى ليون الفتاة الصغيرة التي تهتم كثيرا بقراءة كتب يجب على الصغار عدم الاقتراب منها . وعندما تبلغ ليونُ الرابعة عشرة تشعر بحب جارف تجاه احد زملائها . لكنها لا تستطيع ان تبوح له بمشاعرها . فتؤثر ان تفعل ذلك في كراس تدون فيه كل ما تحسه نحو هذا الصبي الوسيم . واصبح الكراس بالنسبة لها اشبه بتنهيدة . وذات يوم تكتشف ان زملائها قد سرقوا الكراس . وانهم بدأوا يتداولونه بين ايديهم ويحادثون اولياء الامور عما به . . فتنفجر فضيحة في القرية . تؤثر على اسرة ليون نفسها . ولا تجد الصغيرة وسيلة جديدة تبوح فيها عما يعتريها من مشاعر ألم جديدة فتردد في نفسها : «انا متوحشة ، سافرة . انا احدى هذه المخلوقات التي يجب بترها . لانني جئت في مجتمع اشكل خطرا عليه . مثل بعض الكتب وبعض الصور التي يجب التخلص منها . كيف اصل الى هذا ؟ ليس من الممكن ان نعتمد على مشاعر الكتب والحرية التي ينادي بها المؤلفون علينا ان نخضع الى تقاليد المجتمع . فحبي الى ميليه قد وصمني بالعار في هذه القرية الصغيرة .

وعقب انفجار هذه الفضيحة تضطر الاسرة ان تهاجر الى احدى الدول الافريقية .

وتقول المؤلفة ان هذه الرواية هي يوميات سنوات الخمسينات «حيث لم يكن التلفزيون موجودا . وكانت الاسرة شيئا مقدسا . وكان الراي العام اكثر صرامة من أيامنا . فتراقب الجيران باهتمام . وتنتقد حركاتهم وتصرفاتهم . لقد تغيرنا . ولم نعد ننشغل بما يدور خارجنا . فنحبس انفسنا بداخلنا» .

وتعترف ريجين في احد احاديثها الصحفية لمجلة «ال» انها عاشت نفس التجربة . وانها وجدت القرية تقف كلها في مواجهتها . . فهربت .

وترجع الكاتبة الى التاريخ القديم في روايتها «ثورة الراهبات» . ففي عام ٥٨٩م تم انشاء اول دير للنساء في الغرب . وبعد ان تموت الراهبة الام . تقوم احدى الراهبات بتحريض زميلاتها على التمرد . وهذه الراهبة فاندا تتحدث عن الراهبات الثائرات عبر الزمان والمكان كي تبرر حركة تمردها التي تعتبر الاولى من نوعها في التاريخ .

اما ثلاثيتها التي ساقتها الى المحكمة . فانها لا تنكر ابدا انها حاولت ان تصوغ رواية «ذهب مع الريح» بمنظورها الخاص . وان هذا ليس بالعمل المشين طالما انها اشارت الى ذلك . وفي هذه الرواية تتحدث الكاتبة عن اربع شخصيات : ليا ـ بدلا من سكارليت أو هارا ـ وهي فتاة جسورة عرفت بحب روح المغامرة . وبقوة شخصيتها . تحب لوران ـ بدلا من اشلي ـ الرجل الوسيم الذي يحب ابنة عمها كاميل ـ ميلاني في الرواية الامريكية ـ وهي امرأة رائعة رقيقة . وعلى الهامش هناك رجل يدعى فرانسوا تافرنييه ـ بدلا من ريت بطلر ـ وهو انسان وضيع مكيافيلي النزعات والسلوك . وليس لديه قانون اخلاقي .

تدور الاحداث في مدينة باريس اثناء الحرب العالمية الثانية . وتصور الكاتبة كيف خرجت الجموع الباريسية من المدينة بعد ان دخلتها مدرعات هتلر . وترى الكاتبة ان هناك اختلافات بين روايتها وبين (ذهب مع الريح) فليا اكثر ذكاءً او خبثا من سكارليت . وتافرنييه اقل طموحا من ميت . وهذه الشخصيات تدور في فلك البورجوازية الفرنسية فاذا كانت سكارليت ضحية للشماليين . فان ليا ضحية للبربرية النازية .

وعلى مدى ثلاثة اجزاء ضخمة الحجم ـ تصل الى الفي صفحة تقريبا ـ تدور الحكايات وتتعقد العلاقات بين الرباعي المتنافر الغريب . والطريف انه رغم ضخامة الرواية ورغم ان القارىء يعرف سلفا انها اعادة صياغة لرواية معروفة . فقد وزعت منها اكثر من مليوني نسخة . . وارتفعت ثانية الى اعلى درجات سلم توزيع الكتب عقب اقامة المحاكمة التي تعد ـ كما اشرنا ـ الاولى من نوعها .

وعن علاقتها بالكتابة تتحدث ريجين ديفورج في مجلة لونوفيل اوبسرفاتر قائلة : «كل كتاب هو انتصار لي . لحظة من السعادة . وعندما امسك مسودتي بين يدي اجد نفسي امام مرآة . وعندما اكتب كلمة «النهاية» فانني لا اعود اليها . وكأنني انزع نفسي من كل هذا الزمن» .

وعن سؤال عما توده من الرجل ترد : «لا أدري . فعندما تكون المرأة عاشقة فهي تشبه حجراً صَلداً يقع من الطابق الخامس . المهم في الرجل هو السمات التي يتسم بها . والاسلوب الذي يتحدث به . احب الرجل النبيل . ولكن لا أحب مشاركة الرجل في عمله . قيل لي ان امرأة في مثل سني وافكاري يمكنها ان تحب شابا يصغرها في السن . لكن لا اعتقد ان هذا يمكن ان يحدث . .»

وعن الكتابة تقول : «الكتابة مهنة محظية . لقد قال دومنيك فرنانديز ـ كاتب فرنسي حصل على جائزة جونكور عام ١٩٨٢ واصابه مرض الايدز اخيرا ـ ان الكتابة هي الدخول الى الزنزانة» تخيل انني وسط الآخرين . حاملة كتاب العن به كل العالم . الكاتب يحتاج الى كم هائل من الانانية كي يكتب . ونحن النساء لا نزعج الرجل حين يعمل . فنحن لا نتكلم كثيرا عن عبقريتها مثلما يفعل الرجال . وعبقرية المرأة في منظور الجنس الخشن هي عبقرية المطبخ . اكتب هذا لانني يجب ان اقوله . لكن في بعض الاحيان اشعر انني اعبر بحر المانش سباحة فأبذل كل جهدي كي اصل الى بر الامان» . .

الماضي الذي هو حاضر

عرض لكتابين عن وليم فوكنر

سي. دبليو. إي. بيغزبي
• ترجمة: د. نجم عبد الله كاظم

ابدى وليم فوكنر مرة رأياً مفاده «ان الزمن حالة مرنة ، ليس لها وجود إلّا في تجسّدات خاطفة لأشخاص بالذات». فليس هناك شيء مثل (كان او وُجِد) بل (يكون او يوجد) فقط ؛ فلو وُجدت (كان) لما كان هناك اسىً وحزن.

ان معضلة الكاتب الاسود مفهومة تاريخياً اذ يجب ان يُعاد هذا التاريخ قبل ان يكون بالامكان الانتساب اليه ، ويجب ان يُمنح امتياز المقاومة البطولية والرفض المستعادين قبل ان يصبح بالامكان دمجه في اسطورة تحرير ذاتي واجتماعي ، وكذلك هو الامر بالنسبة للكتّاب الجنوبيين. ان الماضي يشتمل على الكثير مما لايحتمل الشك في انه قد أُعيد تشكيله كاسطورة تاريخية او خرافة مزخرفة.

ولعل من نقاط القوة في كتاب جينكس (فوكنر وعلاقات البيض والسود) انه يشخص هذه الحقيقة ، كما انه يناقش ببصيرة واضحة حقيقية الصراعات التي تشكل موقف فوكنر من شخصياته السوداء. فهو يتهمه «بالعنصرية، وباتجاهه نحو ابراز الواقع وتعميقه الى الحدّ الرمزي والاسطوري، وتشويه واقع السود من اجل الغاية الجمالية التي ينشدها الكاتب. ولدعم آرائه فقد استحضر جينكس روايات فوكنر ومقابلاته . لكن إتهام المؤلف لم يكن ، على اية حال ، مقنعاً تماماً ، وقد تطلب منه الكثير من الصياغات البلاغية المنمّقة التي استعاض بها عن التحليل الدقيق والحقيقي الكثير من النقاد الآخرين خلال العقد الماضي. ويبدو واضحاً ان الكاتب كان مصيباً في تاكيده على الاختزال الذي انطوت علية ملاحظة فوكنر بان «إرادة الانسان بان يسود ستشمل حتى القنوات الدنيا للانسان الاسود قبل ان يتخلّ عن هذه الإرادة وقبل ان تموت وتخيب». وكما يشير جينكس محقّاً الى اعمال فوكنر ، فان الاساءة التي تنطوي عليها تلك الاعمال ، تلين وتشتد في الوقت نفسه بواسطة عاطفة مركّبة من الإثم والشفقة ، تبقى غير بعيدة عن الازدراء ؛

وهكذا فان فوكنر ، تبعاً لذلك ، يضع (دلزي)- الزنجية- في رواية (الصخب والعنف) في مستقبل غامض لايختلف في اي وجه من الوجوه عن الماضي. انه لايقدمها على انها اكثر من مصدر غير فعال للادراك ، ليكون تحريرها بفضل باس البيض. ويبدو الامر كما لو ان فوكنر لم يتعلم الدرس الذي قدمه هو في (ضوء في آب) . ان الزنجي يبقى او يثبت ، بالضبط لانه قد ابقى خارج الزمن ، وكان عليه بالتالي ان يكون حصيناً تجاه سخرياته ، ولكنه كنتيجة لم يكن ليُقرّ له ، بالطبع ، باي من انتصارات هذا الزمن . وكما قال فوكنر نفسه في كلمة تسلّمه جائزة نوبل ، فان البقاء وحده ليس كافياً ، بل ان الانسان يجب ان يسود ، وان الانتصار ، في هذا السبيل ، يمكن ان يتحقق خلال الزمن. واذا كانت القصة الطويلة (إهبط ياموسى) ورواية (متطفل في الغبار) شاهدين على ان فوكنر قد ادرك فعلاً الكثافة والحجم الفعّالين للحياة السوداء التي كان قد مال من قبل الى تجاهلها وإهمالها ، فانهما لايغفران له الصور الاولى التي رسمها لهذا الحياة. انه لم يستطع ابداً ان يحرّر السود بشكل كامل من إساطيره التي افترض «انه - وهم» قد وقعوا في شركها .

بالنسبة لبونيي جي. بارثولد في كتابها (الزمن الاسود: الادب القصصي الافريقي والكاريبي في الولايات المتحدة) ، فان ابعاد الاسود عن الزمن ليس ببساطة نتاج التجربة الامريكية ، بل ان هذه التجربة بالذات توحّد كتاب افريقيا وامريكا. وتستشهد بارثولد بملاحظة شينوا اشيبي بان السود يجب ان يعيدوا بناء «اسس الماضي» دون الانسحاب من الحاضر ، وهذه بالفعل المهمة التي التزم بادائها الكثير من الكتاب السود. وبهذا التحديد الذكي والبارع يصبح واضحاً كم يحتاج ان يكون معقداً هذا الارتباط بالماضي الذي يجب الّا يكون عاطفياً اذا ماأريد له ان يمتلك قوة الاسطورة وان يكون سلاحاً ثقافياً في الوقت ذاته.

وتبقى مزايا الرسالة الجامعية التي تطور منها الكتاب بنفس التكثيف الذي قُدّمت به الاطروحة. لكنه في الاغلب يقدم وصفاً سردياً للكتابة السوداء التي تضفي طريقها التي يتمّ بها تصنيف التمزقات التاريخية الى اسطورة متطورة من التوصل دون ان يستحيل الى مجرّد احتفال للاصرار او ان تصبح صورة لمجتمع لا نزاع فيه.

ومن المحتمل ان يكون الانقطاع بين الزمن الشخصي والزمن العام ، بين الذات المستقرة وبين مجتمع يزيح وبين مجتمع تلك الذات هو مصدر التجربة التراجيدية او الساخرة. الّا ان البروفيسورة بارثولد ترى ذلك على انه مصدر النشاط ودليل على الاهتمام بمشكلات الزمن على حدّ سواء، محدّداً بالكتابة السوداء. وقد حاولت المؤلفة ان تثبت ان ذلك هو نتاج ادب رائع ومتميز.